قراءة في المسرح العربي

الدكتور جميل حمداوي

إهـــــداء خـــــاص:

أهدي هذا العمل المتواضع
إلى والدتي – رحمها الله-
متمنيا لها جنة الفردوس
وفسيح الجنان.
آمين يارب!

١ ـ مسرحية أهل الكهف لتوفيق الحكيم:
بين الطابع الذهني والصراع ضد الزمن

١-عتبة المؤلف:

ولد توفيق الحكيم في الإسكندرية بمصر سنة ١٨٩٨م. وهو ينتمي إلى أسرة مصرية من الطبقة المتوسطة؛ إذ كان أبوه موظفا في السلك القضائي ومن الفلاحين الأغنياء وعلى قسط وافر من الثقافة وصلة بعدد من رجالات العصر ومثقفيه. بينما كانت أمه تركية الأصل، ومن أسرة مماثلة في مستواها لأسرة زوجها وطبقته مما هيأ لأفراد هذه الأسرة مجالا طيبا للعيش والدراسة.
تلقى توفيق إسماعيل الحكيم دروسه الابتدائية في مدرسة دمنهور، وانتقل بعد ذلك إلى القاهرة لمتابعة دراساته الثانوية، وكان بعض إخوته وأقربائه يقطنون فيها، فعاش بينهم طوال هذه المرحلة، ثم التحق بعدها بمدرسة الحقوق وتابع تحصيله العالي فيها إلى أن نال الإجازة في القانون سنة ١٩٢٤م. والتحق توفيق الحكيم بعد ذلك بمكتب أحد المحامين المشهورين، فعمل محاميا متدربا فترة زمنية قصيرة، ولقد سعى له والده لدى لطفي السيد، فعمل على إيفاده في بعثة دراسية إلى باريس لمتابعة دراساته العليا في جامعتها قصد الحصول على شهادة الدكتوراه في الحقوق والعودة للتدريس في إحدى الجامعات المصرية الناشئة.
ولكن توفيق الحكيم خيب ظن والديه هذه المرة أيضا، وبدلا من أن يدرس الحقوق انصرف إلى الأدب والمسرح وخالط الأوساط الأدبية والفنية في باريس. ولقد سجل ذكرياته الباريسية في كتابيه: **(عصفور من الشرق)** و **(زهرة العمر).**
وفي باريس، كان يزور متاحف اللوفر وقاعات السينما والمسرح، واكتسب من خلال ذلك ثقافة أدبية وفنية واسعة؛ إذ اطلع على الأدب العالمي: الإغريقي والفرنسي منه. كما كانت له ثقافة اجتماعية وسياسية محلية وعالمية. وفي هذه الفترة بالذات اطلع على المسرح الذهني والرمزي والتجريبي" **أوديب ملكا، بجماليون**...".

وأحس والداه أن ابنهما لم يغير في باريس الاتجاه الذي سلكه في مصر، فاستدعياه في سنة ١٩٢٧م، أي بعد ثلاث سنوات فقط من إقامته هناك، وعاد توفيق الحكيم صفر اليدين من الشهادة التي أوفد من أجل الحصول عليها وإن كان قد نهل من الثقافة الموسيقية والأدبية والفنية الشيء الكثير.

وبعد عودته إلى مصر سنة ١٩٣٤م، تعرف على مشاكل الشعب المصري، واتصل به عن قرب وتعرف إحساسه ووجدانه وعقباته التي وضعها المستعمر نصب عينيه. وخلال هذه الفترة، جمع الملاحظات التي تتعلق بأهالي الأرياف ومعاناتهم في ظل الأنظمة السياسية والاجتماعية الجائرة في كتابين: روايته التي صدرت سنة ١٩٣٧م " **يوميات نائب في الأرياف"** وكتابه الذي صدر سنة ١٩٥٣م **" ذكريات في الفن والعدالة"**.

وفي ١٩٣٤م، انتقل توفيق الحكيم من السلك القضائي إلى وزارة المعارف العمومية ليعمل بها مدير التحقيقات وظل يعمل في هذه الوزارة حتى نقل منها إلى وزارة الشؤون الاجتماعية عند إنشائها في سنة ١٩٣٩م. وتولى في هذه الوزارة وظيفة مدير مصلحة الإرشاد الاجتماعي، بيد أن وظيفته الإدارية كانت تعرقل مسيرته الإبداعية والفنية، لذلك يستقيل نهائيا من وظيفته الحكومية سنة ١٩٤٣م ليعمل في الصحافة بجريدة " **أخبار اليوم"** التي نشر بها سلسلة من المسرحيات الاجتماعية التي دفعته إلى ذلك مقتضيات الصحافة. وظل توفيق الحكيم يعمل في هذه الصحيفة حتى عاد إلى الحكومة في سنة ١٩٥١م مديرا عاما لدار الكتب.

وفي هذه الفترة، نشر مجموعة من المقالات والدراسات الفنية والأدبية والسياسية(**تأملات في السياسة- حماري قال لي- شجرة الحكم- مجموعة قصصه القصيرة- فن الأدب- عصا الحكيم...).**

وفي عام ١٩٥٦م، عين توفيق الحكيم عضوا متفرغا في المجلس الأعلى للآداب والفنون ومندوبا لبلده في هيئة

اليونيسكو سنة ١٩٥٩م، بحيث قضى في هذا المنصب قرابة عام عاد بعده سنة ١٩٦٠م إلى المجلس الأعلى من جديد وظل فيه زمنا قصيرا قبل أن يتقاعد ويعود إلى التفرغ لأعماله الأدبية وتأليفه إلى أن توفي سنة ١٩٨٧م بالقاهرة.
وقد نال توفيق الحكيم جائزة الدولة قبل ثورة ١٩٥٢م، وبعدها قلده جمال عبد الناصر أكبر وسام للثقافة.[١]

١- **<u>عتبة التأليف</u>**:

لقد ألف توفيق الحكيم عدة مؤلفات إبداعية ودراسات أدبية وفنية واجتماعية وسياسية وفكرية يمكن إجمالها في المخطط التالي:

المـــؤلفـــــــــات	**التجـــنـــــيس**	**تاريخ الإصدار**
محمد (صلعم)	سيرة حوارية	١٩٣٦م
عودة الروح	رواية	١٩٣٣م
أهل الكهف	مسرحية	١٩٣٣م
شهرزاد	مسرحية	١٩٣٤ م
يوميات نائب في الأرياف	رواية	١٩٣٧ م
عصفور من الشرق	رواية	١٩٣٨م
تحت شمس الفكر	مقالات	١٩٣٨م
أشعب	رواية	١٩٣٨م
عهد الشيطان	قصص فلسفية	١٩٣٨م
حماري قال لي	مقالات	١٩٣٨م
براكسا أو مشكلة الحكم	مسرحية	١٩٣٩م
راقصة المعبد	قصص قصيرة	١٩٣٩م
نشيد الإنشاد	كما في التوراة	١٩٤٠م

---

[١]- انظر د. جميل حمداوي:**<u>قراءة في مسرحية شهرزاد لتوفيق الحكيم</u>**، ط١، ١٩٩٧، المهد المغربي للكتاب، وجدة، صص: ٢-٥٥؛

حمار الحكيم	رواية	١٩٤٠م
سلطان الظلام	قصص سياسية	١٩٤١م
من البرج العاجي	مقالات قصيرة	١٩٤١م
تحت المصباح الأخضر	مقالات	١٩٤٢م
بجماليون	مسرحية	١٩٤٢م
سليمان الحكيم	مسرحية	١٩٤٣م
زهرة العمر	سيرة ذاتية- رسائل	١٩٤٣م
الرباط المقدس	رواية	١٩٤٤م
شجرة الحكم	صور سياسية	١٩٤٥م
الملك أوديب	مسرحية	١٩٤٩م
مسرح المجتمع	٢١ مسرحية	١٩٥٠م
فن الأدب	مقالات	١٩٥٢م
عدالة وفن	قصص	١٩٥٣م
أرني الله	قصص فلسفية	١٩٥٣م
عصا الحكيم	خطرات حوارية	١٩٥٤م
تأملات في السياسة	فكر	١٩٥٤م
الأيدي الناعمة	مسرحية	١٩٥٩م
التعادلية	فكر	١٩٥٥م
إيزيس	مسرحية	١٩٥٥م
الصفقة	مسرحية	١٩٥٦م
المسرح المنوع	٢١ مسرحية	١٩٥٦م
لعبة الموت	مسرحية	١٩٥٧م
أشواك السلام	مسرحية	١٩٥٧م
رحلة إلى الغد	مسرحية تنبؤية	١٩٥٧م
السلطان الحائر	مسرحية	١٩٦٠م
ياطالع الشجرة	مسرحية	١٩٦٢م
الطعام لكل فم	مسرحية	١٩٦٣م
رحلة الربيع والخريف	شعر	١٩٦٤م

سجن العمر	سيرة ذاتية	١٩٦٤م
شمس النهار	مسرحية	١٩٦٥م
مصير صرصار	مسرحية	١٩٦٦م
الورطة	مسرحية	١٩٦٦م
ليلة الزفاف	قصص قصيرة	١٩٦٦م
قالبنا المسرحي	دراسة	١٩٦٧م
بنك القلق	مسرحية	١٩٦٧م
مجلس العدل	مسرحيات قصيرة	١٩٧٢م
رحلة بين عصرين	ذكريات	١٩٧٢م
حديث مع الكواكب	حوار فلسفي	١٩٧٤م
الدنيا رواية هزلية	مسرحية	١٩٧٤م
عودة الوعي	ذكريات سياسية	١٩٧٤م
الحمير	مسرحية	١٩٧٥م
في طريق عودة الوعي	ذكريات سياسية	١٩٧٥م
ثورة الشباب	مقالات	١٩٧٥م
بين الفكر والفن	مقالات	١٩٧٦م
أدب الحياة	مقالات	١٩٧٦م
مختار تفسير القرطبي	مختار التفسير	١٩٧٧م
تحديات سنة٢٠٠٠	مقالات	١٩٨٠م
ملامح داخلية	حوارمع المؤلف	١٩٨٢م
التعادلية مع الإسلام والتعادلية	فكر فلسفي	١٩٨٣م
الأحاديث الأربعة	فكر ديني	١٩٨٣م
مصر بين عهدين	ذكريات	١٩٨٣م
شجرة الحكم السياسي(١٩١٩-١٩٧٩)	فكر سياسي	١٩٨٥م

٢- **المتناص أو مرجعية النص**:

تمتح مسرحية **أهل الكهف** التي صدرت سنة ١٩٣٣م وكتبت سنة ١٩٢٩م مادتها الإبداعية من القرآن الكريم ولاسيما من سورة الكهف؛ بيد أن الكاتب لم يكتف بالقرآن فقط؛ بل اطلع أيضا على كتب التفسير(مثل تفسير **النسفي)** التي توضح هذه السورة بله عن أسباب النزول المبينة لسياق السورة وإطارها الفضائي.كما اعتمد الكاتب على الخطاب الديني والكتب المقدسة كالتوراة والإنجيل ، و تمثل القصة اليابانية" **موت الأمير أوراشيما وبعثه**"، علاوة عن قراءاته في **كتاب الموتى** للمصريين.بيد أن الدكتور محمد مندور يعتبر المصدر القرآني هو المصدر الرئيس وينفي وجود المصادر الأخرى في هذه المسرحية الذهنية:" وأما قراءاته من كتاب الموتى والإنجيل والتوراة فلا نكاد نلمح لها أثرا في المسرحية إلا أن يكون هذا الأثر هو فكرة البعث في ذاتها، ومع ذلك ففكرة البعث ليست المضمون السياسي لهذه المسرحية وإلا فقدت كل قيمتها وأصبحت كما زعم الحكيم تواضعا أنها مجرد تحوير فني لآيات القرآن مع أنها تحمل مضمونا جديدا أوسع وأغنى من فكرة الزمن المجردة وصراع الإنسان ضده أو فكرة البعث في ذاتها كمعجزة سماوية".[٢]

وهكذا يعتبر القرآن الكريم وخاصة **سورة الكهف** المصدر الذي استند إليه الكاتب حوارا وتفاعلا وتناصا مع تحويره فنيا وروائيا ولاسيما عندما مزج العقدة الدينية (التمسك بالعقيدة المسيحية- فكرة البعث) بالعقدة الغرامية(حب مشلينيا لبريسكا).

---

[٢] - د. محمد مندور: **مسرح توفيق الحكيم**، دار نهضة مصر للطبع والنشر، القاهرة، ط ٣، ص:٤٥؛

٣- عتبة العنوان:

ينبني العنوان نحويا على الخبر لمبتدإ محذوف والمضاف إليه مشكلا بذلك الصيغة الإسمية التي ترد قاعدة عامة للكثير من عناوين الكتابات الإبداعية والفنية والأدبية. ويسم هذا العنوان الحذف التركيبي والتعيين العلمي الاسمي الذي يحيل على الخطاب القرآني والمستنسخ الديني.وهذا ما يجعل هذه المسرحية دينية في حمولاتها ومقاصدها الخطابية والفنية والإبداعية.

٤- العتبات الأيقونية:

نقصد بالعتبات الأيقونية اللوحة التشكيلية الموجودة على الغلاف الخارجي وصورة توفيق الحكيم، مع العلم أننا نعتمد على طبعة ١٩٨٨م الصادرة عن دار مصر للطباعة مع الناشر: مكتبة مصر بالفجالة – القاهرة. ويلاحظ أنها طبعة تجارية غير موثقة بشكل موضوعي أو طباعي.
لقد رسم **جمال قطب** اللوحة التشكيلية الخارجية بطريقة ملونة رائعة على غرار رسمه للوحات **نجيب محفوظ**. وهذه اللوحة الطبيعية على مستوى المحاكاة تضم شخصية نسوية فاتنة وجميلة المنظر(بريسكا العاشقة)، وتحوي كذلك أهل الكهف والجنود والملك، وإذا أولنا هذه اللوحة فإنها تترجم لنا العقدتين الغرامية(بريسكا القديسة مع مشلينيا) والعقدة الدينية التاريخية(شخصيات أهل الكهف وموقف الدولة منها

٥- عتبة المقتبسات:

يعتمد الكاتب على مقتبس قرآني يوجه دفة المسرحية وطريقة تحليلها وتأويلها دلاليا ومرجعيا، ويشير هذا المقتبس إلى فكرة الموت والبعث باعتبارها معجزة تؤكد عظمة الرب وقدرته

على الخلق والموت والنشور من جديد. ونص المقتبس هو: " فضربنا على آذانهم في الكهف سنين عددا، ثم بعثناهم لنعلم أي الحزبين أحصى لما لبثوا أمدا..."

٦- **جنس المسرحية**:

يمكن أن ندرج هذه المسرحية ضمن **المسرحيات الدينية** التي ألفها توفيق الحكيم مثل **سليمان الحكيم**...ولكن هناك من اعتبرها **مسرحية ذهنية** كتوفيق الحكيم لأنها مسرحية يصعب تمثيلها وعرضها سينوغرافيا، ومن ثم فهي موجهة للقراءة فقط؛ لاحتوائها على صراع ذهني وهو الصراع ضد الزمن من أجل الحب والحياة والبقاء.
يقول توفيق الحكيم عن مسرحه الذهني في المقدمة التي كتبها سنة ١٩٤٢م لمسرحية **بجماليون**:" منذ نحو عشرين عاما كنت أكتب للمسرح بالمعنى الحقيقي، والمعنى الحقيقي للكتابة للمسرح هو الجهل بوجود المطبعة. لقد كان هدفي وقتئذ في رواياتي هو ما يسمونه المفاجأة المسرحية... ولكني أقيم اليوم **مسرحي داخل الذهن، وأجعل الممثلين أفكارا تتحرك في المطلق من المعاني مرتدية أثواب الرموز**. إني حقيقة مازلت محتفظا بروح المفاجأة المسرحية، ولكن المفاجآت المسرحية لم تعد في الحادثة بقدر ماهي في الفكرة، لهذا اتسعت الهوة بيني وبين خشبة المسرح ولم أجد قنطرة تنقل هذه الأعمال إلى الناس غير المطبعة. لقد تساءل البعض: أولا يمكن لهذه الأعمال أن تظهر على المسرح الحقيقي، أما أنا فأعترف بأني لم أفكر في ذلك عند كتابة روايات مثل أهل الكهف وشهرزاد ثم بيجماليون، ولقد نشرتها جميعا ولم أرض حتى أن أسميها مسرحيات بل جعلتها عن عمد في كتب مستقلة عن مجموعة لتمثيل المسرحيات الأخرى المنشورة في مجلدين

حتى تظل بعيدة عن فكرة تمثيل الفرقة القومية لرواية أهل الكهف وتخوفه من ذلك. "[3]
وإذا كان توفيق الحكيم يعتبر نصه مسرحا ذهنيا فإن محمد مندور يعتبره مسرحا تجريديا:" ويخيل إلي أن قيام كل هذه المسرحيات على فروض فكرية هو الذي يبعد بها عن حرارة الحياة الواقعية على نحو يحملنا على أن نسمي هذا النوع من المسرحيات **بالمسرحيات التجريدية** لا **المسرحيات الذهنية** التي نجدها عند **إبسن** و**شو** مثلا"[4].
وهناك من يعتبر هذا العمل مسرحية رمزية مثل **تسعديت آيت حمودي** لوجود رموز فكرية في تصور توفيق الحكيم:" هذه الرؤية التي جسدها توفيق الحكيم في مسرحية أهل الكهف قريبة جدا من **الفلسفة الرمزية** ونظرتهم إلى الإنسان والحياة من حيث أن الذات هي الأصل ومن خلالها نرى مظاهر الوجود، وأن هذه المظاهر لا تتكشف لنا حقائقها إلا من خلال نقاب الحلم"[5].
ويتبين لنا من كل هذا، **أن مسرحية أهل الكهف مسرحية دينية ذات قالب ذهني تجريبي ورمزي.**

٧- المعمار المسرحي:

قسمت المسرحية إلى أربعة فصول دون أن يقسمها الكاتب إلى مناظر ومشاهد، وهذه الفصول قائمة على التوازي والتقابل على المستوى الكمي، إذ الفصل الأول/ المقدمة/ يتوازى من حيث عدد الصفحات مع الفصل الأخير/ الخاتمة/ أما الفصلان الثالث والرابع اللذان يشكلان حوار

---

[3] - د. محمد مندور: نفسه، ص:٣٦؛
[4] - نفسه، ص:٤٢؛
[5] - تسعديت آيت حمودي: **أثر الرمزية الغربية في مسرح توفيق الحكيم**، دار الحداثة للطبع والنشر والتوزيع، بيروت لبنان، ط١، ١٩٨٦، ص: ١٣٠؛

العرض فيتماثلان معا من حيث الصفحات كذلك، ونخطط معمار المسرحية بهذه الكيفية:

الفصول	الصفحات	الشخصيات	المكان	الزمان	الحدث
الفصل الأول	٣٣صفحة	مشلينيا ومرنوش ويمليخا والناس. ومع أهل الكهف الكلب قطميريحرسهم	الكهف بالرقيم	ظلام لا يتبين فيه غير الأطياف	يقظة أهل الكهف من رقادهم الطويل وشرحهم للأسباب التي أودت بهم إلى هذا المكان المظلم
الفصل الثاني	٥٧ صفحة	الأميرة بريسكا- غالياس- الملك- مشلينيا – يمليخا- مرنوش	القصر	النهار	وصول أهل الكهف إلى القصر واندهاش غالياس والملك وبريسكا من هؤلاء القديسين الثلاثة
الفصل الثالث	٥٧ صفحة	مشلينيا- غالياس- مرنوش- الأميرة	القصر	الليل	تغيير مشلينيا ومرنوش لمظهرهما الخارجي وفشلهما في

					العثور على بغيتهما بفعل عامل الزمن
الفصل الرابع	٣٤ صفحة	مشلينيا- مرنوش- يمليخا- بريسكا — غالياس- الراهبان- الملك	الكهف بالرقيم	النهار	عودة أهل الكهف إلى مرقدهم وتذكر ماراوه في طرسوس من تغيرات بفعل الزمن وعزم بريكسا الموت مع هؤلاء القديسين بسبب الحب الذي تكنه لميشلينيا عشيق جدتها

٨- **<u>متن المسرحية</u>**:

تستوحي مسرحية أهل الكهف القصة القرآنية الواردة في سورة الكهف، والتي ذهب المفسرون في شرحها وتأويلها عدة مذاهب وخاصة في عدد الهاربين إلى الكهف زمن الملك دقيانوس المتغطرس الذي كان يقتل المسيحيين ويجبرهم على الضلال والكفر.
تبدأ المسرحية بتحرك الشخصيات مرنوش وميشلينا ويمليخا والكلب قطميرداخل الكهف بعد رقود هؤلاء لمدة طويلة تقدر بثلاثمائة سنة، بيد أنهم كانوا يعتقدون أنهم ناموا يوما أو بعض

يوم.وبعد ذلك بدأ يستحضر الكاتب في هذا **البرولوج الاستهلالي** سبب وجودهم داخل الكهف الذي يتمثل في الهروب من ملك دقيانوس عدو المسيحية بعد أن ترك ميشلينيا حبيبته بريكسا تنتظر رجوعه ليلتئم شملهما، وخاصة أنها قديسة مسيحية طاهرة مثله تؤمن بالكتاب المقدس وتقرأه بنية وإخلاص. وما الصليب الذي أهداه مشلينيا إليها إلا دليل على الإخلاص وحب الأميرة لهذا الوزير الذي كان في خدمة أبيها الطاغية المتجبر. كما أن مرنوش هرب بعقيدته ودينه خوفا من وعيد الملك المستبد وغطرسته وترك زوجته وابنه الصغير في عذاب القلق وسط هوجاء المذبحة التي شنها الطاغية لإبادة أتباع المسيح.أما الراعي يمليخا فقد ترك قطيعه من الأغنام ليلتحق بهذين الوزيرين قصد الاحتماء بالكهف للحفاظ على دينه .وقد قرر الثلاثة العودة إلى طرسوس لمتابعة حياتهم من جديد، ولكنهم خافوا من بطش دقيانوس وعزمه الشديد على الفتك بهم.

ويشير **الديالوغ** أو الحوار إلى بداية الصراع الدرامي حيث طلب مشلينيا ومرنوش من الراعي يمليخا أن يأتيهم بالطعام لأنهم أحسوا بالجوع ينهش أمعاءهم، والتعب الشديد يمس ظهورهم بسبب كثرة الرقود والتمايل يمنة ويسرة. ولما خرج يمليخا ليشتري الطعام صادف صيادا، فأراد أن يبتاع صيده ولكن الصياد اندهش لحال يمليخا وغرابته غير المعهودة بسبب لحيته وأظافره الطويلة ونقوده الفضية التي تعود إلى عهد دقيانوس؛ حتى ظن الصياد أن الرجل حصل على كنز كبير. ولما عاد الراعي إلى الكهف وحكى لأصدقائه ما جرى بينه وبين الصياد حتى استغربوا وضعهم وشكلهم العجيب. وبعد ذلك، سمعوا ضجيج الناس عند مخرج الكهف يبحثون عن صاحب الكنز.

ولقد انتشر خبر أهل الكهف في مدينة طرسوس التي أصبحت مسيحية بفضل ملك مؤمن معتنق لديانة المسيح يكثر من قراءة الكتاب المقدس ويحترم الرهبان والقديسين. وكانت بنته بريسكا الأميرة الجميلة الشابة مؤمنة مثل أبيها على دين المسيح. تتلقى

دروسها من مؤدبها غالياس الحكيم الذي أخبرها عن جدتها القديسة بريسكا والقديسين الهاربين من سطوة دقيانوس المتجبر.
ولقد اندهش الجميع في القصر وفي طرسوس لما شاهدوا القديسين الثلاثة، وأحسوا بالخوف والرعب والتقزز من منظرهم الغريب. ولما حاول الثلاثة التأقلم مع الوضع الجديد والبحث عن سعادتهم الدنيوية وماكان يسعون إليه وذلك بتغيير شكلهم ومنظرهم الخارجي، إلا أنهم وجدوا عدة عقبات وحواجز وأهمها مشكلة الزمن. فلقد فقد مرنوش أهله منذ زمن طويل إذ توفي ابنه وقد تجاوز الستين بينما هو لم يتجاوز الأربعين، كما أن الراعي يمليخا لم يجد قطيعه في الغابة التي كان يرعى فيها كما أن مشلينيا اعتقد أن القصر هو قصردقيانوس وأن بريسكا بصليبها الذهبي وكتابها المقدس هي حبيبته التي تنتظره؛ لكنه سيصاب بخيبة أمل عندما يكتشف أنها ليست هي بريسكا بنت دقيانوس بل هي حفيدتها سميت باسمها بعد أن تنبأ لها العراف أن تكون مثل جدتها قديسة طاهرة. وفي الأخير، قرر الثلاثة العودة إلى الكهف بعد أن فشلوا في إثبات وجودهم والحفاظ على بقائهم بين الناس، وبعد أن صار الحب سرابا ووهما بفعل تباعد الزمن. وقد لحقت بريسكا بهؤلاء القديسين حبا لمشلينيا الذي بقي وفيا ومخلصا لجدتها.
وينتهي **الإيبيلوغ الختامي** بقرار الملك أن يغلق الكهف مخافة من عبث العابثين، وأن يترك المعاول داخل هذا القبر المقدس فإذا أراد القديسون العودة من جديد في زمن ما يستطيعون بها أن يفتحوا باب الكهف المسدود عليهم.
ويلاحظ على هذه المسرحية، أنها تتضمن عقدتين دراميتين على غرار روايات **جورجي زيدان**، وهما: العقدة التاريخية ذات الطابع الديني التي تتمثل في هروب مجموعة من القديسين المسيحيين إلى الكهف من الطاغية **دقيانوس** الذي كان يتتبع المتدينين بالقتل والذبح، وطرح مشكلة البعث والنشور بعد الموت، ولاسيما أن هذه القصة الدرامية معجزة

حقيقية ودليل قاطع على قدرة الله عز وجل على الخلق والموت والبعث من جديد على غرار قصة **عزير** نبي الله. لكن توفيق الحكيم حور هذه القصة الدينية وأضاف إليها العقدة الدرامية التي تتمثل في الغرام والتجربة الرومانسية الطاهرة والحب العفيف بين مشلينيا والأميرة بريسكا التي تنتهي بالوداع والموت بسبب عائق الزمن وحتمية القدر واستحالة البقاء في الحياة لوجود غرابة كينونية ووجودية.وتضفي العقدة الغرامية طابعا فنيا وتشويقا جميلا على حبكة المسرحية وتثير وجدان المتلقي وعقله. كما تتضمن المسرحية قصة غرامية وهي قصة مشابهة لتجربة الحب بين مشلينيا وبريسكا وهي قصة الياباني **أوراشيما** الذي وجد صعوبة في التكيف مع واقعه الذي عاد إليه بسبب مشكلة الزمن.

ومما يؤخذ على الكاتب، أنه جعل يمليخا أكثر تدينا من مشلينيا ومرنوش الذين ارتبطا بزينة الدنيا والبقاء من أجل الحب والحياة، مما جعل حواراتهما داخل الكهف تنم عن عقيدة مضطربة فيها الشك والتذبذب والتقلب، وهذا يتناقض مع فحوى السورة القرآنية التي وصفتهم بقوة الإيمان والتوحيد:"إنهم فتية آمنوا بربهم وزدناهم هدى، وربطنا على قلوبهم إذ قاموا فقالوا ربنا رب السماوات والأرض لن ندعو من دونه إلها لقد قلنا إذا شططا"[٦].

٩- <u>الصراع الدرامي:</u>

يتمثل الصراع الدرامي في هذه المسرحية في صراع أهل الكهف ضد الزمن من أجل الحياة والحب، كما يحيل النص على صراع ديني ألا وهو صراع الإيمان" أهل الكهف" مع الكفر والوثنية" دقيانوس". كما أن هناك صراعا رمزيا تعكسه الشخصيات وهو تقابل العقل" مرنوش" مع القلب"

---

[٦]- انظر: (سورة الكهف)، **<u>القرآن الكريم</u>** ،ترتيبها١٨، آياتها:١١٠؛

مشلينيا" والحواس" يمليخا". ولكن يبقى الصراع ضد الزمن هو المحك الدرامي لهذه المسرحية. بقول يمليخا:

"إلي يامرنوش... يا يمليخا.... إنا لا نصلح للحياة.... إنا لا نصلح للزمن.... ليست لنا عقول.... لا نصلح للحياة....!"[7]

ويبدو هذا المشكل واضحا عندما يطرح الحب والغرام بين مشلينيا وبريسكا ويصير وهما مستحيلا وسرابا قاتلا بسبب عائق الزمن الوجودي، وهذا ما يؤكده مشلينيا لبريسكا:

" نعم... نعم...الوداع! يا... يا...لست أجسر!الآن أرى مصيبتي وأحس عظيم ما نزل بي. لامرنوش ولايمليخا رزئا بمثل هذا... عن بيني وبينك خطوة... بيني وبينك شبه ليلة... فإذا الخطوة بحار لانهاية لها. وإذا الليلة أجيال... أجيال... وأمد يدي إليك وأنا أراك حية جميلة أمامي فيحول بيننا كائن هائل جبار: هو التاريخ. نعم، صدق مرنوش...لقد فات زماننا ونحن الآن ملك التاريخ... ولقد أردنا العودة إلى الزمن ولكن التاريخ ينتقم... الوداع!"[8].

وإذا كان الخطاب القرآني قد طرح قصة أهل الكهف ليؤكد فكرة البعث والنشور فإن توفيق الحكيم صاغها فنيا ليؤكد صراع الإنسان ضد الزمن من أجل الحب والحياة.

وقد نندهش عندما يلحق الكاتب بريسكا بالقديسين الموتى لا رغبة في القداسة بل رغبة في الحب والحياة على غرار قصة روميو وجولييت مما يعطي لهذا العمل طابعا مثاليا غير معقول:

بريسكا: ومهمة أخرى يا غالياس، إذا علمت الناس قصتي وتاريخي فاذكر لهم كما أوصيتك...

غالياس: (وهو يهم بالخروج) أنك قديسة...

بريسكا: كلا...كلا...أيها الأحمق الطيب. ليس هذا ما أوصيتك...

---

[7]-توفيق الحكيم: **أهل الكهف**، مطبعة دار مصر للطباعة القاهرة، ط ١٩٨٨، ص:١٣٣؛

[8]- توفيق الحكيم: **أهل الكهف**، ص: ١٤٨؛

غالياس: أنك امرأة أحبت...
بريسكا: نعم ... وكفى.
(يخرج غالياس وتبقى وحدها ويغلق الكهف عليها وعلى الموتى)."[9]
وكان على الكاتب أن يستبقي مشلينيا في الحياة إلى جانب بريكسا أو يطول الفصل والحوار مادام الحب قد بدأ يتخلل وجدانهما ويدخل قلبهما الطاهرين.وقد لاحظ **محمد مندور** بدوره ما لاحظناه:" والحوار الذي يجري على أساس هذا اللبس بين مشلينيا وبريسكا الجديدة وانكشاف هذا اللبس شيئا فشيئا، ثم انبثاق الحب في قلب الطرفين شيئا فشيئا يعتبر من أروع ما كتب الحكيم من حوار وإن كنا لا ندري كما أوضحنا من قبل لماذا عاد الحكيم ثانية بمشلينيا إلى كهفه على الرغم من تجدد أقوى صلة تربطه يالحياة وهي صلة الحب، بل وجعل بريسكا الجديدة تلحق به في الكهف، وإن يكن مشلينيا قد كان بالضرورة آخر من عاد إلى الموت باعتبار الأمل في الحب قد أمسكه بعض الوقت في رحاب حياته الجديدة."[10]
وقد تنبه **محمود أمين العالم** بدوره إلى هذا الرجوع غير المبرر بقوله:" فمنطق العودة إلى الكهف منطق مفروض على المسرحية، وليس مستمدا من ضرورة حية كامنة فيها، ومنطق العلاقات الداخلية، فيه من التأمل الفكري المجرد أكثر مما فيه من الصدق الإنساني. ولاشك أن مصدر هذا العجز الفني، أن فلسفة المسرحية مستمدة لامن[11] نبض الواقع الحقيقي، وإنما من فلسفة فئة تتأمل الواقع دون أن تتحرك معه، ودون أن تشترك فيه، ودون أن تضيف إليه...ولكن للمسرحية وحدتها الفكرية المتماسكة وحوارها

[9]- نفسه، ص:١٩٢؛
[10]- محمد مندور: نفسه، ص. ٤٩؛
[11]- محمود أمين العالم وعبد العظيم أنيس: **في الثقافة المصرية**، دار الأمان الرباط، ط٢، ١٩٨٨، ص:٦١؛

المتسلسل، وهذا هو مصدر ما فيها من جمال، ولكنه جمال شاحب...مريض"١١.
وتحيل المسرحية على مصر الثلاثينيات وهي قابعة في تخلفها وموتها وسكونها تحت الاحتلال الأجنبي والنظام الملكي المطلق المستبد الذي قمع الحريات وأسكت الفكر والأصوات الداعية إلى التحرر وقتل الحياة وقوة الشباب. و تزكي المسرحية هذا الطرح فتندد بموت مصر وتقاعسها الأشيب الذي أودى بها إلى الهلاك والخمول. ويعتبر **محمود أمين العالم** في تحليله الاجتماعي أن عودة الشخصيات إلى الكهف يعني الموت والعدم ودفن الحياة وإقبار لكل تطلع وكفاح وتحرر مصري من الأنظمة المطلقة الحاكمة:"إن مسرحية أهل الكهف مأساة مصرية بحق ولكنها مأساة مصر من جانبها المهزوم الذليل، مصر التي ترى الزمن عدما أسود لا حركة للتطور والنمو والنضوج، مصر التي ترى الزمن ثقلا وقيدا لا تيارا دافقا خلاقا وعملية نامية، مصر التي تؤمن بالبعث الخاوي من حركة الحياة، لامصر التي تؤمن بالواقع الحي المتطور، مصر التي تؤمن بمفهوم للزمن جاف أعجف، لامصر التي تؤمن بحركة الواقع الحي، وتكافح من أجل تثبيت سيطرة أبنائها على حياتهم.
لهذا كانت هذه المسرحية من الأدب الرجعي، الذي وإن عكس جانبا من الحياة المصرية، إلا أنه لا يشارك في حركتها الصاعدة، بل يقبع عند علاقاتها وقواها الخائرة المهزومة."[١٢]
ونصل من كل هذا، إلى أن مسرحية أهل الكف يتقاطع فيها جانبان: جانب تاريخي ديني وجانب غرامي فني. كما أنها مسرحية ذهنية ورمزية تشير إلى صراع الإنسان ضد الزمن من أجل البقاء والحب والحياة.

---

[١٢]- محمود أمين العالم وعبد العظيم أنيس: نفسه، ص: ٦٠؛

١٠- المكونات الفنية:

تضم المسرحية مجموعة من الشخصيات الدرامية أو العوامل الممثلة من بينها: مشلينيا الذي كان رومانسيا يؤمن بالقلب والعاطفة والوجدان يحب بريسكا سواء أكانت بنت دقيانوس أم كانت الأميرة الحفيدة لوجود تشابه كبير بينهما.وقد كان مشلينيا أكثر الشخصيات إقبالا على الحياة وزينة الدنيا متمسكا بالحب والوفاء والإخلاص لحبيبته. بينما مرنوش كان وفيا لأسرته المسيحية ولاسيما زوجته وولده الصغير الذين تركهما في بيت سري في طرسوس مخافة من مذابح دقيانوس وبطشه الشديد. وأصبح مرنوش متعلقا بهذه الأسرة الصغيرة ينتظر اليوم الذي يقدم فيه الهدية إلى ابنه. وكذلك الراعي يمليخا كان ينتظر اليوم الذي يعود إلى قطيعه من الغنم الذي كان يرعاه في الغابة بحثا عن العشب والكلإ. لكن هذه الشخصيات ستجد نفسها أمام عائق الزمن الذي غير كثيرا من طرسوس وأضفى الغرابة والاندهاش على كل العلاقات الإنسانية والبشرية والمكانية، وحتى الكلب قطمير كانت الحيوانات الأخرى تشم غرابته وشذوذ وجوده. إنه الضياع والفقد والموت ومشكلة الزمن وخيبة الأمل والسراب الواهم. وقد جعل كل هذا الشخصيات تعود إلى مرقدها من جديد لعدم قدرتها على التكيف والتأقلم مع الواقع الجديد.

ويمكن أن نصنف شخصيات المسرحية إلى **شخصيات دينية** تتسم بالقداسة والغرابة(مرنوش- مشلينيا- يمليخا- بريسكا) **وشخصيات سلطوية** (دقيانوس- الملك- الجنود...) **وشخصيات الحكمة والاستشارة** (غالياس- الراهبان...).

ويتمثل الفضاء الدرامي العام في مدينة **طرسوس** بفضاءيها المتناقضين:فضاء الموت والفقدان " الكهف أو القبر المقدس" وفضاء الحياة والسلطة والحب" القصر".

وقد أرفق الكاتب مسرحيته بإرشادات مسرحية موجهة من الكاتب إلى الممثل والقارىء والمخرج وهي عبارة عن

إرشادات إخراجية وسينوغرافية تحدد الشخصيات ومواصفاتها ووظائفها وحالاتها أو عنصر الحركة أو المكان الدرامي أو زمن التوتر الدرامي أو الإضاءة والإكسسوارات. وقد وضعها المؤلف بين قوسين بخط ذي سمك غليظ وبارز ليتميز عن الحوار.ومن أمثلتها:

- **(الكهف بالرقيم... ظلام لا يتبين فيه غير الأطياف؛ طيف رجلين قاعدين القرفصاء، وعلى مقربة منهما كلب باسط ذراعيه بالوصيد).**
- مشلينيا:(**صائحا متذمرا**).
- يمليخا: (**مستنكرا**).

وسينوغرافيا، تستعين المسرحية بمجموعة من **الإكسسوارات** وهي الأشياء التي توظف في المسرحية والتي يمكن أن تكون لها دلالة رمزية مثل **الصليب المسيحي** الذي كانت بيرسكا متعلقة به وهو هدية من مشلينيا لحبيبته وهو رمز الوفاء والإخلاص، و**الكتاب المقدس** الدال على العقيدة المسيحية و**المعاول** الدالة على البعث والنشور والنقود الفضية التي تؤشر على عهد دقيانوس الذي حارب المسيحيين.

وتساهم **الإضاءة** في تأثيث الفضاء وتحبيك الأحداث الدرامية، إذ تتراوح الإضاءة في المسرحية بين الظلمة التي تحيل على الكهف والموت والحزن والخوف والفقدان وخيبة الأمل، وقد تتحول الظلمة إلى ظلمة الليل لنسمع خطابا رومانسيا وغراميا بين مشلينيا وبريسكا، وقد تتحول الظلمة إلى نور النهار لتدل على الحركة والحياة.

ويبقى **الفضاء الديكوري** للمسرحية فقيرا ومنغلقا يحيلان على السلطة الرسمية / القصر بأعمدته/ والموت / الكهف أو القبر المقدس/.

ويتنوع **الحوار** في هذه المسرحية، فمن **حوار مباشر" ديالوغ"** وهو الأكثر استخداما من الكاتب، ويعبر عن مواقف الشخصيات وآرائهم ومنظوراتهم الفكرية

والصراعات الإيديولوجية؛ ولكن الحوار في المسرحية يقوم بعدة أدوار ووظائف، ويمكن حصرها في النقط التالية:

- التمهيد وتقديم الحدث الدرامي أو العقدة الدرامية؛
- تقديم الشخصيات والتعريف بها؛
- طرح الصراع الدرامي وتطوره من خلال تنامي الأحداث والحوار بين الشخصيات؛
- الكشف عن مواقف الشخصيات ونفسياتها وأفكارها ومشاعرها وأحاسيسها ومعتقداتها؛

ويمتاز الحوار المباشر عند الكاتب بالتوتر والتأزم والروعة الدرامية وخاصة أثناء التجاذب الرومانسي بين بريسكا ومشلينا، كما أن لغة الحوار لغة عربية فصحى ناصعة البيان بأسلوب مشرق جذاب يستلهم الوجدان ومشاعر المتلقي.

وإلى جانب الحوار المباشر، نجد **الحوار الصامت** الذي يدل على الموت وانقطاع الكلام والحوار والحياة. كما نجد الكاتب يستعين **بالمنولوج أو المناجاة الداخلية** الدالة على الصراع الداخلي والتمزق النفسي والتوتر الباطني والكلام النفسي اللدني.ولكن هذا الحوار الداخلي قليل في المسرحية، وقد يكون طويلا كما لدى مشلينيا في آخر المسرحية عندما كان ينادي على أصدقائه الميتين بلا جدوى، ويتذكر عشيقته بريسكا.[١٣]

[١٣]- توفيق الحكيم: نفسه، ص:١٧٠- ١٧١

خاتمة:

وخلاصة القول: إن مسرحية **أهل الكهف** لتوفيق الحكيم مسرحية كلاسيكية من حيث البناء الدرامي وتركيب الفصول المتسلسلة سببيا وكرونولوجيا ودراميا، كما أنها مسرحية ذهنية وتجريدية وتجريبية تطرح صراعا فكريا يتمثل في صراع الإنسان ضد الزمن من أجل البقاء والحياة والحب.

٢ـ أساطير معاصرة لمحمـــد الكغاط:
بين الأسطورة وثنائية الخير والشر

يعتبر **محمد الكغاط** من أبرز رواد المسرح المغربي إلى جانب الطيب الصديقي وعبد الكريم برشيد ومحمد تيمد. وقد ولد بمدينة فاس سنة ١٩٤٢م، وبها تلقى تعليمه حتى حصل على دكتوراه الدولة في المسرح، وعين أستاذا جامعيا يحاضر بكلية الآداب بجامعة محمد بن عبد الله. وقد مارس المسرح مبكرا وتلقى فيه تدريبات وتكوينات ممنهجة وخاصة بمركز الشباب بالمعمورة والمركز المغربي للأبحاث المسرحية. كما اهتم بالتمثيل السينمائي والتنشيط الإذاعي. وقد مارس الإخراج المسرحي والسينمائي. وشارك محمد الكغاط في عدة ملتقيات ومهرجانات وندوات ومناظرات مسرحية وطنية وعربية وأجنبية. وساهم بقسط وافر من إبداعه المسرحي: تأليفا وإخراجا في إثراء مسرح الهواة وتأسيس المسرح الجامعي ولاسيما بمرتجلاته الفاسية. وأشرف الكغاط على تأطير طلبة الجامعات والإشراف على العديد من الرسائل والأطروحات التي تهتم بفن المسرح والتمثيل الدرامي. وكان الكغاط يهتم بالمقاربة الدراماتورجية التي تجمع بين مقاربة النص الدرامي والعرض الفرجوي، أي كانت منهجيته التحليلية شاملة تجمع بين مكونات النص الموازي وقراءة النص ودراسة المكونات السيميائية للعرض.ولم يكتف بالمسرح الجامعي فقط، بل اهتم بالمسرح الإذاعي ،وأنتج فيه الكثير من الأعمال **كروائع المسرح العالمي وآفاق فنية والحل الصائب ودنيا المسرح**، وأعد للإذاعة المركزية رواية **دفنا الماضي** لعبد الكريم غلاب في عشرين حلقة سنة ١٩٧٩م.
وقد نشر محمد الكغاط كثيرا من المقالات والدراسات في مجلات مغربية وعربية مثل مجلة **الفصول الأربعة** ومجلة **الثقافة المغربية** ومجلة **مجرة** ومجلة **خطوة** ومجلة **ندوة** ومجلات كليات الآداب(فاس- الدار البيضاء- المحمدية).
وتوفي محمد الكغاط سنة٢٠٠١ م بعد أن حصل على عدة جوائز تقديرية وتكريمية كجائزة المغرب للكتاب سنة١٩٩٦م عن كتابه" **المسرح وفضاءاته**"، وجائزة

أحسن نص مسرحي بمسرحية " **أساطير معاصرة**" في المهرجان الوطني للمسرح الجامعي بمكناس، وجائزة البحث التقني بمسرحية " **بشار الخير**" في المهرجان الوطني للمسرح الجامعي بمكناس. كما كرم في الدورة التاسعة للمهرجان الدولي للمسرح التجريبي بالقاهرة سنة ١٩٩٧م.

ومن أعماله نجد:

المؤلفات	جنسها	التأليف	تاريخ الإصدار أو الإخراج	الإخراج	ملاحظات
النواعير	مسرحية	محمد الكغاط	أكتوبر ١٩٧٠م	محمد الكغاط	----------
بغال الطاحونة	مسرحية	محمد الكغاط	ماي ١٩٧٤م	محمد الكغاط	----------
الحقارة	مسرحية	محمد الكغاط	يناير ١٩٧٥م	محمد الكغاط	----------
زهرة	مسرحية	محمد الكغاط	١٩٧٧م	محمد الكغاط	----------
بشار الخير	مسرحية	محمد الكغاط	١٩٧٨م	محمد الكغاط	مجلة الفنون المغربية العدد١، السنة٦، ١٩٧٩
مثل دورك	مسرحية	محمد الكغاط	١٩٧٩ أو ١٩٨٠م	محمد الكغاط	----------
ميت العصر	مسرحية	محمد الكغاط	يونيو ١٩٨١م	محمد الكغاط	----------
فلاش باك	مسرحية	محمد الكغاط	فبراير ١٩٨٠م	محمد الكغاط	----------
منزلة بين الهزيمتين	مسرحية	محمد الكغاط	ماي ١٩٨٤م	محمد الكغاط	----------
١-٢-٣	مسرحية	محمد الكغاط	١٩٨٤م	محمد الكغاط	----------

تيكابوم	مسرحية	محمد الكغاط	غشت١٩٨٠م	محمد الكغاط	----------
أبوالهول الجديد	مسرحية	محمد الكغاط	ماي ١٩٨٥م	لم تعرض	مجلة آفاق المغرب، العدد٣، السنة ١٩٨٩
فلان...فلان الفلاني..فلتان	مسرحية	محمد الكغاط	ماي ١٩٨١م	محمد الكغاط	----------
ذكريات من المستقبل	مسرحية	محمد الكغاط	ماي١٩٩٠م	محمد الكغاط	منشورات جمعية محمد الكغاط لهواة المسرح الوطني، طبعة ٢٠٠٢
المرتجلة الجديدة	مسرحية	محمد الكغاط	ماي ١٩٨٧م	محمد الكغاط	مطبعة سبو ١٩٩١م
مرتجلة فاس	مسرحية	محمد الكغاط	١٩٨٨	محمد الكغاط	مطبعة سبو ١٩٩١م
أساطير معاصرة	مسرحية	محمد الكغاط	يونيو١٩٩٢م	محمد الكغاط	منشورات كلية الآداب فاس ١٩٩٣
مدينة بلا مسرح	مسرحية	محمد الكغاط	-------------	محمد الكغاط	مجلة دراما، المغرب، العدد١، أبريل

					١٩٩٢، ص:٤
مرتجلة شميشا للا	مسرحية	محمد الكغاط	١٩٩٥م	محمد الكغاط	منشورات جمعية محمد الكغاط لهواة المسرح الوطني، ط١ الدار البيضاء ٢٠٠٣
برميثيوس ٩١ أوبغداديات	مسرحية	محمد الكغاط	١٩٩١م	حسن علوي	العلم الثقافي، الأعداد: ٨٢٦- ٨٢٨- ٨٣٠- ٨٣٣- ٨٣٦- ٧٤٢- ٧٤٥
النبي المقنع	ترجمة	عبد الكبير الخطيبي	١٩٩٣م، العدد٢٦٢، الكويت	--------	ترجمة محمد الكغاط
بنية التاليف المسرحي بالمغرب من البداية إلى الثمانيثيات	دراسة	محمد الكغاط	١٩٨٦م عن دار الثقافة بالبيضاء	--------	كان في الأصل رسالته الجامعية
المسرح وفضاءاته	دراسة	محمد الكغاط	١٩٩٦، مطبعة دار البوكيلي بالقنيطرة	--------	كان في الأصل أطروحة جامعية

الممثل وآلته: تأملات في جسد الممثل وروحه	دراسة	محمد الكغاط	٢٠٠٢، وزارة الثقافة والاتصال الرباط	--------	----------
صوت سيدها	مسرحية	محمد الكغاط	١٩٩٩م	محمد الكغاط	----------
أنتيجونا تتذكر	مسرحية	محمد الكغاط	٢٠٠٠م	لم تعرض	مسرحية للأطفال
جحا المحامي	مسرحية	محمد الكغاط	٢٠٠٠م	أحمد جهيد	مسرحية للأطفال
ماتش	مسرحية	محمد الكغاط	١٩٩٣م	لم تعرض	تأليف مشترك
المقامة القردية	مسرحية	محمد الكغاط	-------------	لم تعرض	بيان اليوم ١٢ يوليوز ٢٠٠١ العدد ٣٤١٣
الشجرة الناطقة	مسرحية	محمد الكغاط	-------------	أحمد جهيد	أنوال ٤ يونيو ١٩٩٣م
اللي كذب على الملائكة	مسرحية	اقتباس الحسين المريني	١٩٦٩م	محمد الكغاط	اقتباس عن الكاتب المصري علي سالم/ أول إخراج للكاتب/
رجل ورجل	مسرحية	محمد تيمد	١٩٧٧م	محمد الكغاط	التاريخ المشار إليه هو تاريخ عرض المسرحية
إلكترا	مسرحية	سوفكليس	-------------	محمد الكغاط	----------
وجدتك في	مسرحية	محمد السرغيني	١٩٩٤م	محمد	ديوان

هذا الأرخبيل				الكغاط	السرغيني " وجدتك في هذا الأرخبيل"
الوقوف في مرتفعات الصحو	مسرحية	أحمد مفدي	-----------	محمد الكغاط	عن ديوان الشاعر احمد مفدي" الوقوف في مرتفعات الصحو"

ومن أعماله الجديرة بالدرس والبحث مسرحيته "**أساطير معاصرة**" التي يتبنى فيها الكاتب قالبا أسطوريا معاصرا يستوحي فيها التراجيديا اليونانية في ثوب معاصر للتنديد ببطش قوى الشر والدول المتغطرسة التي تعتدي على الشعوب الضعيفة وتحاول ابتزازها مستخدمة في ذلك أنيابها ومخالبها وأسلحتها الفتاكة، وهي تدعي أنها دول الحريات وحقوق الإنسان، كما هو مثال الدول الغربية وخاصة الولايات المتحدة التي حاولت جاهدة أن تعتدي على العراق وأن تدمر بغداد الحضارة والتاريخ.
تستند هذه المسرحية الميثولوجية المعاصرة إلى تراجيديات إغريقية وأبطال أنصاف آلهة، وتتمحور حول شخصيات تركت بصمات درامية في تاريخ الإنسانية، وهي: **أنتيغون وإيو وإلكترا وبروميثيوس**، لذلك سنحاول توضيح هذه الشخوص- المفاهيم لمعرفة دلالات المسرحية:

١-أنتيغـــون:

مسرحية يونانية استوحاها **سوفكلوس** قديما وكوكتو وجان أنويل وبرخت حديثا.وهي تشخص الصراع ضد الاستبداد والطغيان قصد تحقيق الحرية والانعتاق من الظلم والتسلطن والجبروت.

أنتيغون بنت أوديب إلى جانب إزمين، قررت دفن أخيها بولينيس الذي تصارع مع أخيه إيتيوكل حول الحكم بعد وفاة أبيهما أوديب وأمهما جوكاست. لكن خالهما كريون استغل الفرصة وتولى الحكم واعتبر بولينيس خائنا لوطنه عندما استنجد بالأعداء الأجانب لمواجهة أخيه، لذلك قرر عدم دفن هذا الخائن المارق، وأعطى أوامره الصارمة لأهل طيبة لكي لا يدفن هذا العاق و ينبغي أن يترك خارج التراب لتنهشه الحيوانات والطيور الكاسرة. بيد أن أنتيغون تحدت الملك وقامت بمحاولة لدفن أخيها لأن من حقه أن يستريح في قبره كالآخرين. لكن الملك كريون منعها من ذلك وطلب منها ألا تعود إلى فعلتها ثانية وإلا نالت منه ما لا يحمد عقباه، ونصحها كذلك بتنفيذ أوامر الملك وأن تكون هي النموذج الذي يقتدي به شعب طيبة. لكن أنتيغون سخرت من ملك كريون وأهانته كثيرا وأكدت له بأنها تريد الموت من أجل راحة أخيها، وأن الحياة بدون كرامة وبدون حرية مذلة لا تحتمل. وأمام هذا الإصرار والتحدي أصدر الملك كريون قرار الإعدام في حقها.

٢ -<u>إلكتـــــــرا:</u>

هي مسرحية تراجيدية استلهمها كل من سوفوكلوس وإيسخيلوس ويوربيديس وجيرودو.وتجسد هذه المسرحية عقدة نفسية ألا وهي حب البنت لأبيها وكراهيتها لأمها على عكس عقدة **أوديب** التي تشير إلى حب الإبن لأمه وكراهيته لأبيه.
إلكترا بنت أجمامنون وكلمنسترا، أرادت الانتقام من أمها كلمنسترا الجميلة الشريرة والخائنة لزوجها أجمامنون بطل طروادة التي اختارت الزواج بإيجيست؛ لذلك دفعت أخاها أورست الذي تعرفت عليه عند قبر أبيها أجمامنون، بعد أن كانت تعتقد أنه قد مات منذ سنين عدة على إثر طرد العاشقين الخائنين لهما عقب تآمرهما على قتل أبيه، فكان هذا التعارف البداية الحقيقية للتعاون والاشتراك بين الأخت إلكترا وأورست في الانتقام لأبيهما من أمهما الخائنة وعشيقها المذنب الآثم ثأرا وعقابا.

ففي هذه المأساة "صورة صراع عام بين الخير والشر في العالم، تضؤل فيه مسؤولية الفرد، فالدم دم، والجرائم تقود إلى الجرائم، حتى ينتصر الخير أخيرا، فيقف سيل الدماء."[١٤]

٣- **بروميثيوس:**

يعد **بروميثيوس** بطلا تراجيديا يونانيا ورمزا للتضحية والشهادة والاستشهاد وجد البشر وصانع الحضارة كما تعبر عن ذلك مسرحية" **بروميثيوس موثقا**" لإسخيلوس. أراد بروميثيوس أن ينقذ الشعب اليوناني من الجهل والظلمة وشر الآلهة زيوس، فسرق مشعل الحضارة أو نار السماء رمز المعرفة وبدء الحضارة ليقدم ذلك للناس، بيد أن زيوس إله الشمس والنار والضوء ثار ضده، فعاقبه عقابا شديدا وقيده فوق جبل القوقاز بعد أن أرسل إليه أحد أتباعه وهو **هيفايستوس** إله الحدادين ومعه بعض الزبانية ليصلبوا بروميثيوس ويكبلوه بالأغلال حتى ينهش النسر الكاسر كبده بالنهار ثم يتركه بالليل، فيتجدد الكبد ليستكمل النسر نهشه.وظل بروميثيوس موثقا ومعذبا بهذه الطريقة السيزيفية إلى أن ظهر أحد العمالقة الأبطال ألا وهو **هرقل** فأنقذ بروميثيوس من وضعه التراجيدي وذلك عندما صوب سهمه إلى النسر فأرداه قتيلا، وبذلك أنقذ بروميثيوس الأسير من محنته المأساوية وعذابه الوجودي.وفي هذه المسرحية" **بروميثيوس موثقا**" نجد الصراع الدرامي " عنيفا بين كبرياء بروميثيوس الشريفة وبين ظلم زيوس وغطرسته، حيث يرفض بروميثيوس الخضوع على الرغم من عذابه الفظيع، وعلى الرغم مما سمعه من نصائح الضعفاء الذين يرون من الحكمة مصانعة الظلم أو الاستسلام له".[١٥]

---

[١٤]- د. محمد غنيمي هلال: **النقد الأدبي الحديث**، دار العودة، بيروت، لبنان، ط ١٩٧٣، ص:٥٧٦؛

[١٥]- محمد مندور: **الأدب وفنونه**، دار نهضة مصر لطباعة والنشر، الفجالة بالقاهرة، ص: ١٠٣؛

٤- إيـــــو:

تصور هذه المأساة التي كتبها سوفوكلوس صراع الإنسان ضد الشر والظلم، إذ كانت إيو جميلة حسناء. ومرة خرجت إلى بحيرة، فرآها الإله زيوس الذي كان متزوجا من الآلهة هيرا رمز الشر والتميز والأنا فعشقها حبا وشغفا. فقرر بعد ذلك أن يتزوجها سرا لكي لا تكشف هيرا خيانته وعدم إخلاصه لها فحولها إلى عجلة شديدة البياض لكي يتأتى له الاتصال بها بينما هو يتحول إلى ثور. لكن هيرا ستكشف العلاقة الموجودة بينهما، وستدفعها الغيرة والرغبة في الحفاظ على زوجها أن تحطم إيو وأن تعذبها عذابا سرمديا فكلفت أرغوس صاحب مائة عين أن يراقبهما وأن يقيد إيو السجينة إلى شجرة الزيتون وأن يحرسها.لكن زيوس طلب من ابنه هرميس أن ينقذ هذه الأسيرة وذلك بالتخلص من أرغوس. وفعلا قتله هرميس شر قتلة. لكن إيو لم تنعم بهذه الحرية المؤقتة، إذ سرعان ما سلطت عليها هيرا ذبابة قوية تلتصق بها ألما وعذابا؛ مما جعل إيو شديدة الغضب من هيرا التي بدأت تطاردها في كل مكان تحل به إيو، فتاهت الأخيرة في أصقاع الخليج والبوسفور وعبرت جبال القوقاز، وهناك رأت بروميثيوس مقيدا وتنبأت له بقدر طيب وسعيد، وبعد ذلك التجأت إلى مصر فتحولت إلى طبيعتها الإنسانية، وأنجبت ابنها الذي سيصبح إله أوزيريس. وبعد وفاتها تحولت إلى مجموعة من النجوم.

ينطلق محمد الكغاط في مقدمته الاستهلالية للمسرحية/ برولوج/ من تقديم الصراع الدرامي في لوحاته المسرحية التي لها استقلالية نسبية إلى حد ما. فإيو المعذبة تواجه هيرا التي مسختها غيرة منها لذلك تشيد ببروميثيوس التي أرشدها إلى طريق الخلاص من الحقد والشر. كما أن أنتيغون وقفت في وجه كريون فصاحت في وجهه بكل شجاعة وجرأة وقالت: لا..لا....للاستبداد والظلم! وحتى إلكترا تنتظر أخاها أورسطس لينقذها من أمها الخائنة وسلطة عشيقها إيجيستوس.وأمكنة هذه المآسي(طيبة وأرجوس وموكينيا) مشابهة لبغداد المعاصرة التي تصارع الشر والموت والطغيان والاستبداد ومكائد الأعداء وظلمة الموت والإفناء.

وبعد هذا الاستهلال، ينتقل المبدع إلى لوحاته الثلاث:
١-عيون أرجوس ماتزال حاقدة
٢-أنتيجون تواجه قانون الأرض
٣-إلكترا تتحول إلى أورست.
في **اللوحة الأولى**، ينطلق الكاتب من فضاء درامي معاصر يصور فيه الصراع بين شخصيتين تلعبان الكارطة، شخصية قوية تستطيع أن تحقق النصر لها وشخصية ضعيفة تختار الهزيمة والاستسلام. ويستخدم الكاتب الدارجة المغربية والفصحى لخلق السخرية والتهجين الاجتماعي وتشخيص التناقضات والصراعات المأساوية ليدخل بعد ذلك الحاضر في الماضي في بوتقة فنية واحدة قوامها الظالم والمقاومة.
يلتجىء الكاتب إلى تقطيع كل لوحة درامية إلى مستويات سينوغرافية وحركية لمسرحة الأحداث بطريقة دراماتورجية وإخراجية رائعة قابلة للعرض والتمسرح. تبدأ **اللوحة الأولى** بتقييد أرغوس لإيو المعذبة الأسيرة التي أرادها زوس إله أولمب متعة وإشباعا لغرائزه وشهواته، فاستسلمت له إيو مكرهة. وعندما تمردت عليه أجبرها على العذاب والمعاناة كل يوم. فأصبحت مثل بروميثيوس تقاوم الشر ومسخ هيرا الشريرة الحاقدة التي مسختها إلى بقرة وأرسلت إليها ذبابة الألم والموت والجوع. فأصبحت إيو وحيدة محرومة من العلم والذكاء والغذاء بسبب غطرسة هيرا وتجبر زوس الحاقد على بروميثيوس الذي أراد أن ينقذ الناس من ظلمة الجهل والأمية و يقول له: لا للظلم والاستبداد!.وما زاد من عناء إيو أن غادرها أهلها وابتعد عنها أصدقاؤها وبقيت وحيدة؛ وذلك بسبب خوفهم من بطش زوس الحاقد.
وفي **اللوحة الثانية**، يستحضر الكاتب أسطورة أنتيغون وقصة أوديب الذي قتل أباه وتزوج من أمه ولما عرف الحقيقة فقأ عينيه وساعدته أنتيغون في غربته وشيخوخته إلى أن مات موتة الأبطال القديسين في مدينة كولونا، وبعد ذلك تقاتل أبناؤه حول العرش. وبعد مقتلهما، تولى كريون سلطة الحكم وأصدر قراره بعدم دفن بولينيس ولو كانت أخته أنتيغون. وفي مونودراما مؤثرة موجهة إلى الجمهور بطريقة مسرحية تشبه الحوار الداخلي، ترفض

أنتيغون الانصياع لأوامر كريون وتسخر من قانونه الجائر الذي يمنعها من الحرية والإرادة في تشييع أخيها ودفنه ليلتحق بأفراد أسرة أوديب الشقية. وبعد ذلك، تعلن أنتيغون وقوعها في الأسر بعد أن رفضت التسلط والقهر والظلم وبطش الأقوياء، وتبدي رغبتها في اللحاق بأسرتها التي ظلمها القدر للتزوج بالموت وراحة القبر.

وفي **اللوحة الثالثة والأخيرة**، يستحضر الكاتب تجربة إلكترا في المقاومة والتصدي للتسلط والظلم. فتغرق إلكترا نفسها في الدموع والبكاء والنحيب بعد وفاة أبيها البطل أجمامنون الذي انتصر في معركة طروادة وحقق لليونانيين مجدا كبيرا. وعند عودته بالظفر والمجد استقبلته كليمنترا زوجته وعشيقها الخائن إيجيستوس بالغدر والقتل والموت، وطرد أوريست ابنهما أرسطس خارج القصر فتسلمه المربي بالرعاية والتهذيب والتعليم. أما إلكترا فكانت تندب وضعها المأساوي وتشتكي في خطاباتها المنودرامية ومناجاتها الدرامية قساوة أمها وتجبر إيجيستوس الذي كان يعاملها معاملة سيئة وفظيعة. لكن إلكترا كانت تكن لها الحقد والكراهية وتنتظر عودة أخيها أورست للتخلص من هذين الخائنين الآثمين. وتعاتب أختها وأصدقاءها وأقرباءها الذين تخلوا عنها نظرا لخوفهم من قوة إيجيستوس وبطشه الشديد حتى أصبحت القوة هي أساس الحياة والبقاء والامتياز الاجتماعي. وبينما كانت إلكترا مستسلمة في شكواها وبكائها، ظهر أخوها أورسطس الذي تعرفت عليه بسرعة، فأعطى لها الضوء الأخضر للثأر من أمها وقتل عشيقها المتكبر الغادر.

وتنتهي المسرحية ببرولوج في شكل إيبيلوغ نهائي يعلن أن هذه المآسي تشبه أسطورة بغداد المعاصرة التي يعايشها كل إنسان عربي:

" **الممثلة:** نعود إلى أسطورة بغداد...

لن أحكيها لكم

أنتم تعيشونها

بغداد..."[16]

في هذه اللوحات المسرحية، يندد الكاتب بالنظام العالمي الجديد الذي يقوم على القوة والسيطرة والاحتلال والتغريب والعسكرة والبطش والاستبداد. وهذا ما نلاحظه جليا في اعتداء قوى الشر على العراق والذي يجسد صراعا حضاريا ودينيا. والكاتب لما كتب هذه المسرحية أو الأساطير المعاصرة كان يستحضر هذا السياق التاريخي، إذ قال في مقدمة الكتاب:"

بغداد..كانت بغداد تملأ ذهني وأنا أكتب" **أساطير معاصرة**". بغداد التي تنتمي إلى إحدى أعرق الحضارات الإنسانية... بغداد مدينة السلام في العصر العباسي... بغداد مدينة التراث الإسلامي... بغداد هارون الرشيد وألف ليلة وليلة؛ بغداد التي عرفت القوة في تاريخها القديم... بغداد التي هاجمت وهوجمت قبل أن تتعرض لهجمة المغول والتتر وتسقط... لكنها نهضت من جديد.

وأنا أفكر في بغداد، ثار في ذهني مقاومة بروميثيوس لزوس ووقوف أنتيغون ضد القانون الذي فرضه كريون وتحدي إلكترا لسلطة إيجيستوس.

انتقيت من الميثولوجيا اليونانية هذه الأساطير الثلاث لأجسد من خلالها ما يعرف ب"النظام العالمي" الذي قام دائما على القوة!"[17]

يلاحظ على **أساطير معاصرة** أنها مسرحية ميثولوجية معاصرة تتحدث عن الإنسان العربي المعاصر المغرق في المآسي والهزائم والنكبات يتعرض للعذابات السيزيفية المتكررة من قبل قوى الشر والطغيان. وكل ذلك بسبب التشرذم العربي وتمزق الوحدة العربية وتكالب الاستعمار على الدول العربية وطمع الدول القوية في ثرواتها ومحاولاتها لمحاصرة القوى والشعوب العربية عن طريق الحفاظ على الأنظمة المستبدة التابعة لمراكز القرار الغربي. وهذه المسرحية تأكيد لهذا الوضع التراجيدي العربي في زمنه المعاصر.

---

[16]- د. محمد الكغاط: **أساطير معاصرة**، ط١، ٢٠٠٥، مطبعة النجاح الجديدة بالدار البيضاء، ص:٤٩؛

[17]- د. محمد الكغاط: (مقدمة) **أساطير معاصرة**، ص:٣؛

كما نلاحظ أيضا أن الكاتب كتب مسرحيته الجديدة هاته من رؤية إخراجية مادام الكغاط له تجربة كبيرة في ميدان التمثيل الدرامي والسينمائي والإذاعي؛ مما أهل له أن يكتب هذه المسرحية من زاوية العرض الدراماتورجي وأن يوظف عنصر التمسرح فيها عبر تقسيمها إلى لوحات ومستويات سينوغرافية وحركات تمثيلية قابلة للتشخيص الفضائي والدرامي على خشبة الركح. بل كان يرسم بدقة حلبة التمثيل وأبعادها بكل دقة، ويحدد أماكن التواصل السيميائي ومراكز الحوار تقابلا وتماثلا في علاقة مع الجمهور.
ويبدو لنا أن مسرحية **"أساطير معاصرة"** مسرحية رمزية ذات أقنعة أسطورية متعددة تتمثل في ثنائية الخير والشر؛ لأن زوس وكريون وأوجستوس شخصيات درامية تمثل الشر والتسلط والحقد والاستبداد، بينما أنتيغون وإيو وإليكترا شخصيات نسائية يمثلن المقاومة والنضال والرغبة في التحرر والبحث عن الخير والسلام.
ومن هنا، نجد الصراع في هذه المسرحية يتخذ **صراعا عموديا**: إيو وبروميثيوس مع الآلهة زوس، **والصراع الأفقي**: أنتيغون مع كريون وإلكترا مع أمها وإيجيستوس، أي صراع الإنسان مع الإنسان.ولكن يلاحظ أن محمد الكغاط وقف عند حدود الاقتباس والتحوير الجزئي، ولم يتعد إلى خلق أسطورة جديدة على الرغم من رمزيتها القناعية أو التناصية إلى صراع العراق مع قوى الشر والعداء " التحالف الغربي بقيادة الولايات المتحدة الأمريكية وشريكتيها بريطانيا وإسرائيل".أي أن الخطاب الأسطوري الموظف هنا في هذه المسرحية ليس خطابا معاصرا من حيث البناء والمضمون إذا استثنينا الصيغة الرمزية والإشارة إلى بغداد في مرحلة التسعين. ويعني هذا، أن الكغاط اقتبس أساطير التراجيديين اليونانيين دون أن يلبسها ثوبا معاصرا؛ بل تركها بقالبها الكلاسيكي وبمضامينها الإغريقية ماعدا تحويرات طفيفة لم تغير شيئا من محتوى الأسطورة. أقصد أن الكغاط بقي عند التعامل الحرفي مع الأساطير المقتبسة، وهذا يؤكد عندي أزمة الإبداع العربي في مجال المسرح أو أزمة النص المسرحي.
وسنحدد الآن بعض المقومات الفنية لهذه المسرحية قصد فهم الطرائق الموظفة لبنائها وتركيبها:

العناصر/اللوحات	اللوحة الأولى	اللوحة الثانية	اللوحة الثالثة
الحدث الدرامي	صراع بروميثيوس وإيوضد زوس وزوجته هيرا	صراع أنتيغون ضد كريون الذي منع دفن أخيها بولينيس	انتقام إلكترا من أمها الخائنة وعشيقها الآثم
الصراع الدرامي	صراع الخير ضد الشر	صراع الإرادة ضد التسلط	الصراع ضد الشر والغدر
العوامل الدرامية	إيو وبروميثيوس ١ و٢ والذبابة	كريون- أانتيغون- بولينيس- إيتيوكل- الحرس	إلكترا - المربي- أورستس-
أطراف الصراع	إيو/ بروميثيوس≠ زوس/زوجته	أنتيغون≠كريون	إلكترا≠ الأم والعشيق
المكان الدرامي	سكثيا- شارع معاصر- مدينة من مدن العالم الثالث	مدينة طيبة- مكان معاصر	ساحة مقاومة- ساحات مدينة موكينيا- أمام قصر الملك
زمان الأحداث	الزمن الأسطوري- الزمن المعاصر- التداخل الزمني	يوم مطلق	تداخل الأزمنة
التقنيات المسرحية	البرولوج- تقنية السارد- مسرح المقهى- تقنية اللعب -القناع-	عامل الإضاءة يقرأ الخلفية الدرامية-	تقنية القناع "إيو- أنتيغون"- البرولوج النهائي-
تقسيم المسرحية	المستويات والمشاهد - ٤ مستويات-	الحركة المشهدية	مشاهد حركية دلالية داخلية
اللغـــــــــة	الدارجة المغربية- الفصحى- اللغة الرقمية	الفصحى	الفصحى
طبيعة الحوار	الحوار السردي البرولوجي- الديالوغ الحوار الخطابي	الديالوغ- الحوار الخطابي المنودرامي -	الديالوج- البرولوج- المنودراما

الخطابية			
الإرشادات الركحية	الخلفية الدرامية- إرشادات سوداء بارزة توضع بين قوسين	الخلفية الدرامية الطويلة- إرشادات ركحية بارزة السواد بين قوسين	الخلفية الدرامية- أقواس سوداء بارزة
الأزياء	زي الأميرة الأسطورية-	لباس محارب يوناني بسلاحه-	--------------
الأصوات	صوت صاروخي- صوت الرعد – صوت الذباب-	تغيير إيقاع الصوت-	صوت الصياح- الأنين والبكاء-
الموسيقى	موسيقى كمطارق الحدادين- الخفوت- نغمات الشباب والحياة- الأزيز	طبول الحرب-	---------------
الإكسسوارات	الطاولة- الكارطة- القيود- الورقة- الحبل لجام- القلة-المرآة- قناع البقرة-	القيد-	الإكسسوارات السابقة- الفأس-
الديكـــــــور	طاولة المقهى- شجرة الصليب- الستائر الشفافة-	خشبة بخلفيتين: أمامية وخلفية- ستاران: داخلي أسود وستار فاصل بين الخلفيتين- الجثة فوق التراب-	الديكورات السابقة- ديكور القصر
الإضــــــاءة	ألوان حالمة- وميض البرق-	بقعة ضوئية خافتة-	بقع ضوئية خافتة- بداية النهار

ونستنتج من خلال هذه الخطاطة، أن مسرحية" **أساطير معاصرة**" لمحمد الكغاط غنية بالمقومات السينوغرافية القابلة للإخراج الدرامي وفعل

التمسرح، والدليل على ذلك كثرة الخلفيات الدرامية والإرشادات الركحية ومستويات التقطيع البصري والدلالي والحركي والمشهدي ومسرحة الصراع الذهني خشبيا وحركيا.

ويلاحظ كذلك أن هذه المسرحيات ذات البناء الأسطوري المعاصر تجسد كلها صراع الخير مع الشر في ثوب سياسي وحضاري وإنساني.

٣- طوق الحمامة لعبـــد الله شـــقــرون:
بين الحب و المستنسخ التراثي الأندلـسي

يعد الأستاذ عبد الله شقرون من أهم رواد المسرح الإذاعي والتلفزي بالمغرب بسبب غزارة إنتاجه التمثيلي وقيادة دفة التمثيل والتأطير داخل أروقة الإذاعة المغربية منذ انطلاق إذاعة التلفزة المغربية في بداية الستينيات. وقد ولد الكاتب في مدينة سلا سنة ١٩٢٦م. وقد حصل على الإجازة في الأدب العربي من الجزائر ودبلوم الإخراج الإذاعي والتلفزيوني من مدرسة هيئة الإذاعة والتلفزيون الفرنسية بباريس، ودرس العلوم الإسلامية وفقه اللغة العربية بالمدرسة التطبيقية للدراسات العليا بجامعة السوربون، كما درس الفقه الإسلامي والحديث النبوي وتفسير القرآن الكريم، واشترك في دورة تكوين المخرجين الإذاعيين التي نظمتها على المستوى الأوربي بباريس الإتحاد الأوربي للإذاعة.

وقد تولى عدة مناصب إدارية سامية: عمل في راديو المغرب بالرباط منتجا ومحررا ومذيعا ومخرجا وصحافيا، وعمل رئيسا لمصلحة التمثيل العربي بالإذاعة المغربية من ١٩٥٢إلى ١٩٦٢، وصار بعد ذلك نائب المدير بالإذاعة والتلفزة ومديرا ثم متصرفا عاما ورئيسا للعلاقات الخارجية ومستشارا سابقا لوزارة الثقافة.

إن عبد الله شقرون هو بكل جدارة مؤسس المسرح الإذاعي والتلفزي بالمغرب إذ ألف نحو ٥٠٠ تمثيلية باللغة العربية والدارجة وأضاف إليها اثنتي عشرة مسلسلة. كما أنه خبير في مجال نشاط دولي متعدد الجوانب، ولاسيما في نطاق الاتحادات والمنظمات الإقليمية للإذاعة الصوتية/ الراديو/ والإذاعة المرئية المسموعة/ التلفزيون/بإفريقيا والعالم العربي، وهو متخصص كذلك في ميدان الملكية الفكرية وحقوق المؤلف فوق المجاورة على الصعيد الدولي. وقام بالإخراج الفني- في الإذاعة المغربية- لمئات من الأعمال الدرامية والتمثيلية بين سهرات مسرحية وتمثيليات ومسلسلات لمؤلفين وكتاب مختلفين بما في ذلك إنتاجه الزاخر. وحاز على عدة جوائز تقديرية وتكريمية.

" وسينهمر ميكروفون الإذاعة بسيل من التمثيليات الأثيرية ابتداء من سنة ١٩٤٩م، حين سيشرف على قسم التمثيل، عبد الله شقرون، الذي لعب دورا هاما في تحريك وتأطير هذا القسم، والذي غطى بنشاطه المسرحي، تأليفا واقتباسا وإخراجا، فترة زمنية طويلة تشمل خمس عشرة سنة، شد فيها آذان المستمعين إلى الميكروفون بمعدل مرة أو مرتين في الأسبوع. كما ساهم أثناءها في تكوين طاقم من الممثلين والممثلات الذين تحولوا من الميكروفون إلى الخشبة أو جمعوا بينهما معا، وبذل جهدا محسوسا في مغربة الخطاب المسرحي، مضمونا ولغة. ولاشك في أن هذا كفيل بأن يبوىء اسم عبد الله شقرون مكانة تاريخية مرموقة، ليس كقيدوم للمسرح الإذاعي فحسب، بل كدعامة للمسرح المغربي عامة".[١٨]

ومن أعمال هذا الكاتب المبدع نذكر هذا الإنتاج الثري من الدراسات والأعمال الجيدة:

أعمال الكاتب	**تاريخ صدورها**	**الصفحات**	**المكـــــــان**
التلفزيون عبر القمار الاصطناعية وحقوق الآخرين	١٩٨١م	٢٨٦ص	تونس
شعراء على مسرح التلفزيون	١٩٨٣م	٢٠٨ص	تونس
مسرح في التلفزيون والإذاعة	١٩٨٥م	٣٨٤ص	تونس
حقوق المؤلف في الإذاعة والتلفزيون	١٩٨٦م	١٨٤ص	تونس
الأدب الشعبي على	١٩٨٧م	٤٠٠ص	تونس

[١٨]- نجيب العوفي: **جدل القراءة**، دار النشر المغربية، ط١، ١٩٨٣، ص"٩٣؛

أمواج الإذاعة			
حديث الإذاعة حول المسرح العربي	١٩٨٨م	٣٥٦ص	تونس
تكريم من الكرام	١٩٩٤م	٢١٠ص	تونس
فن الإذاعة	١٩٥٧م	٦٠ص	تطوان
حياة في المسرح	١٩٩٧م	٥١٠ص	الدار البيضاء
الواقعـــــــــة	١٩٩٦م	٣٨١ص	الرباط
الإذاعة والتلفزة المغربية	١٩٩٩م	٣٥٢ص	الدار البيضاء
جلسات حول الدراما التلفزيونية	٢٠٠١م	١١٠ص	الدار البيضاء
نظرات في شعر الملحون	٢٠٠١م	١١٢ص	الدارالبيضاء
فجر المسرح العربي بالمغرب	١٩٨٨م	١٨٤ص	تونس
مسرحية طوق الحمامة	ط١/٢٠٠١ ط٢/٢٠٠٥	١١٢ص	الدار البيضاء
A la rencontre du théâtre au Maroc	١٩٨٨	٢٩٤P	Casablanca
Le droit d’auteur face à la communication audiovisuelle	١٩٩٩	١٨٨P	Casablanca
دولة الشعر والشعراء على ضفتي أبي رقراق	٢٠٠٤م	٢٠٠ص	الدار البيضاء

وإذا تأملنا المتناص الذي استندت إليه هذه المسرحية الوجدانية ذات الطابع التاريخي والاجتماعي والإنساني فيتمثل في كتاب ابن حزم الأندلسي ألا وهو" **طوق الحمامة في الألفة والألاف"** الذي ألفه سنة ٤١٨ هـ، وهو آنذاك في الرابعة والثلاثين من عمره نزولا عند رغبة أحد أصدقائه فوضع له رسالة في صفة الحب وأسبابه، وأعراضه، وما يقع فيه وله على سبيل الحقيقة...

وقد قسم ابن حزم رسالته في فلسفة الحب هذه إلى ثلاثين بابا منها في أصول الحب عشرة، وفي أعراض الحب وصفاته المحمودة والمذمومة اثنا عشر بابا، ومنها في الآفات الداخلة على الحب ستة أبواب، ومنها بابان ختم بهما الرسالة، وهما باب الكلام في قبح المعصية، وباب فضل التعفف.

ولقد استوحى عبد الله شقرون هذه المسرحية من التراث الأندلسي الوسيط إبان العصر المرابطي وملوك الطوائف، وقد نشرت هذه المسرحية سنة ١٩٧٦م بمجلة الفنون المغربية، شهري: أكتوبر ودجنبر، السنة الثالثة، العددين:٣و٤. وقد أخذت المسرحية حيزا كبيرا(٤١ صفحة أي من ١٨٤ إلى ٢٢٥) من ذلك العدد المزدوج الخاص بالنصوص المسرحية المغربية، وكانت المسرحية من الحجم الكبير. ثم نشرها الكاتب في كتابه" **مسرح في التلفزيون والإذاعة"** ضمن سلسلة " **نصوص ونماذج"** في سنة ١٩٨٥م. ولقد أعاد طبع هذه المسرحية بصيغة منفردة[١٩] تحت عنوان **طوق الحمامة** عن مطبعة النجاح

---

[١٩]- وطبع عبد الله شقرون نصوصا مسرحية ضمن مجموعة درامية تحت عنوان: **المجموعة الخضراء من النصوص المسرحية والمجموعة الحمراء من النصوص المسرحية** على غرار عناوين **جان أنويل**. وقد صدرتا في طبعتهما الأولى سنة ٢٠٠١م عن مطبعة النجاح الجديدة بالدار البيضاء؛

الجديدة بالدار البيضاء سنة٢٠٠١م، وقررتها وزارة التربية الوطنية المغربية سنة ٢٠٠٥م في مدارسها الإعدادية لذلك تم طبعها من جديد.
وعليه، فلقد استلهم عبد الله شقرون مسرحيته من **طوق الحمامة لابن حزم** تناصا وامتصاصا لا اجترارا وتقليدا، وقد بين ذلك بقوله:"وإذا كانت هذه المسرحية عملا تمثيليا أصيلا- ومتواضعا- وليست إعدادا لحكايات" طوق الحمامة" أو اقتباسا لأبوابها، فلابد من الإشارة هنا إلى الحكاية التي وردت في هذه الرسالة وكانت منطلقا لحبكة المسرحية بصفة عامة، وهي الحكاية التي يقول ابن حزم إنه لم يسمعها عن بعض ملوك البربر حول رجل أندلسي باع جارية- كان يجد بها وجدا شديدا- لفاقة أصابته... ولم يظن هذا الرجل أن نفسه ستهيم في تتبعها بعد بيعها... وقد وردت تلك الحكاية في الباب الذي أشار فيه ابن حزم، كذلك، إلى نكبة السجن التي أصابته وصديقه محمد بن إسحاق على يد خيران العامري، صاحب المرية...وهي النكبة التي تعتبر فراشا لهذه المسرحية...
وقد كان من اللازم دراسة المحيط التاريخي- المجتمعي – الذي عاش فيه ابن حزم، وابتكار قصة ذات شخصيات تكون قريبة من الحقيقة.
وإذا جاز للخيال أن يحلق في عالمه قليلا فلتكن بعض التصورات والأبيات المضمنة في هذه المسرحية سابقة- في وضعها- للتاريخ الحقيقي الذي كتب فيه ابن حزم رسالته هذه بمدينة شاطبة بعد تاريخ إقامته في المرية"[٢٠].
ومن النصوص المسرحية التي استوحت التراث الأندلسي، نذكر على سبيل المثال:
١ - **سالف لونجة** لعبد الكريم برشيد(أسطورة أندلسية)
٢ - **سيوف من غرناطة** لأشنتيف رحال

---

[٢٠]- عبد الله شقرون: **طوق الحمامة**، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، ط٢" ٢٠٠٥، ص:٥-٦

٣- **علي بن حزم العاشق** للسائح الحسن
٤- **حسناء الأندلس** لإبراهيم الوزاني
٥- **مأساة المعتمد** لطريق حسن
٦- **ربة شاعر" ابن زيدون"** للفيلالي علال بن الهاشمي
٧- **ليالي إشبيلية** لعبد الكبير العلمي
٨- **السر المكتوم** لعبد الله شقرون
٩- **غريب وعجيب** لعبد الكريم برشيد.

و إذا تأملنا عنوان المسرحية التي نحن بصدد دراستها فهو عنوان تراثي يستنسخ التراث الأدبي لابن حزم امتصاصا واستفادة لا محاكاة أو تقليدا، وقد صيغ في قالب الجملة الاسمية: **خبر لمبتدإ محذوف + مضاف إليه**

أي أن هذا العنوان قائم على خاصية الحذف وإضمار الخبر الذي يجيب عنه النص.

هذا، وإن المسرحية تتكون من ثلاثة فصول بهذا الشكل:

فصول المسرحية	**مكان المسرحية**	**زمان المسرحية**	**الشخصيات المسرحية**
الفصل الأول ٢٥ صفحة	بلاد الأندلس، في مدينة ألمرية، على عهد صاحبها خيران العامري	أوائل القرن الخامس للهجرة، أي أوائل القرن الحادي عشر للميلاد	خيران- ابن حزم-ابن اسحق- هشام- مرجانة- إسماعيل- الشريف- صاحب الشرطة- مزنة- العواد
الفصل الثاني ١٤ صفحة			
الفصل الثالث ٥٠ صفحة			

يلاحظ من خلال هذا الجدول أن هذه المسرحية تتكون من فصول غير متناظرة حيث يأخذ الفصل الأخير حيزا أكبر نظرا لاحتوائه على الصراع الدرامي والحل والنهاية بالمقارنة مع الفصول التمهيدية السابقة.

١ - المحتوى الدرامي:

تتناول هذه المسرحية قصة حب درامية في الأندلس بألمرية إبان فترة خيران العامري. وعلى الرغم من استهلالها بالمأساة والنحيب والبكاء إلا أنها تنتهي في الأخير بالمسرة والسعادة على غرار الروايات التاريخية الكلاسيكية بسبب تنازل إسماعيل عن الجارية مرجانة لعشيقها الأول بعد أن أظهر هشام حبه الحقيقي لمرجانة عن طريق البرهان الحسي وذلك عندما قرر أن يرمي نفسه من النافذة على عكس هشام لم يستطع أن يضحي من أجل هذه الجارية الحسناء.

في الفصل الأول، يدخل صاحب الشرطة ليخبر الحاكم **خيران العامري** وهو بين النوم والإفاقة يسمع إلى العواد ينقر دقات الموسيقى بفتنة الأندلس وأخبار ألمرية. لينتقل مجرى الحديث بينهما لاستعراض مآل ابن اسحق وابن حزم الذين زج بهما في السجن بسبب الوشاية والحسد والرغبة في الإيقاع بهما لمكانتهما العالية وذيوع صيتهما.ولما أحضر الأسيران، وبخهما الحاكم وأوعدهما بالقتل؛ لأنهما أثارا الشغب والفتنة بين الناس عندما أظهرا حبهما لبني أمية في الأندلس بعد هروبهما من قرطبة ومجيئهما إلى ألمرية. لكن الرجلين أنكرا جملة وتفصيلا ما نسبا إليهما واعتبرا ذلك مكيدة دبرت لهما عمدا وحسدا وحقدا، وأن حلولهما إلى ألمرية إنما كان هروبا من قرطبة التي حل بها الفساد والاضطراب السياسي وكثرة الفتن السياسية بسبب الصراع حول الحكم ولاسيما من قبل أصحاب سليمان المستعين وكذلك حبا في العامريين وحاكم ألمرية الصالح والرجل العادل. ومن ثم، فهدفهما في ألمرية إنما الدعوة إلى الوحدة الوطنية ووحدة الأندلس ووحدة الحب والعقيدة:

"**ابن حزم**: إنها دعوة إلى الحب والمحبة بين الناس، دعوة إلى الإيمان بوحدة البلاد طولا وعرضا، دعوة إلى التمسك

بالشريعة المقدسة، إنها الدعوة إلى عدم تفرقة كلمة الأمة، إنني وصاحبي نبحث عن الهدف النظيف الذي من أجله يعيش الناس ويسعدون، ولأجله يفضلون موتا على حياة، وحياة على موت... فلماذا يألف الناس بعضهم بذواتهم ولذواتهم... لماذا يصدقون في دخيلتهم وسويدائهم، ولكنهم لا يفرغون نفس العواطف الحميمة الصادقة على مصالح البلاد والعباد... إنهم من أجل المال وسامي المناصب يتقاتلون، وإلى التعدي والظلم يجنحون... الحب... الحب...، يا خيران....هو مفتاح السعادة وطريق الأمل... إن الوحدة في العواطف المتجاوبة المنسجمة شرعة أزلية تقضي علىالفتنة... فكر في الوحدة في الأمر، والوحدة في الخلافة... وفكر في التوحيد لذات الله..."[٢١].

إن ابن حزم يرجع الوحدة الوطنية والوحدة الأندلسية والعقدية إلى وحدة الحب؛ لأن الحب هو الذي يؤلف القلوب ويصهرها في بوتقة واحدة وإحساس شعوري صادق قوامه الأخوة والتعاون والتشارك والتمازج الروحي والوجداني والوجودي سواء أكان ذاتيا أم موضوعيا. وبعد ذلك، يدخل الشريف أبو جعفر سيد الشرفاء مع هشام ليتوسط له لدى حاكم ألمرية خيران العامري، ولكن ليس في قضية سياسية أو اجتماعية أو مادية بل في قضية الحب والغرام، يريد أن يكون حكما في محكمة العشق والحب بين شخصين يتنازعان جارية حسناء في الجمال وبارعة في الشعر والظرافة: إنها مرجانة ست الجمال والبهاء.

لقد عاش هشام مع جاريته مرجانة في قرطبة وألمرية حياة قوامها السعادة والثراء والترف والغنى؛ لأن هشاما ورث عن آبائه وأجداده ثروة طائلة وممتلكات لا تعد ولا تحصى بله عن العقارات والأراضي في قرطبة التي تدر عليه أرباحا إضافية. بيد أن الفتن التي وقعت في قرطبة دفعت بهشام وعشيقته التي عاش معها قصة رومانسية عفيفة

---

[٢١]- عبد الله شقرون: **طوق الحمامة**، ص:٢٥؛

رائعة إلى ترك قرطبة ليحل بألمرية التي قضى فيها فترة من الزهو والحب مع مرجانة في فرح وسعادة لا يشوبه أي شائب؛ لكن هذا الإسراف في الحياة والتبذير المستمر والفتن التي اشتعلت بقرطبة والتي حرمته من عقاراته وممتلكاته وأمواله دفعه كل ذلك إلى الإفلاس والفقر المدقع بعد أن باع كل شيء حتى حلي حبيبته مرجانة ومظاهر زينتها.

وفي الفصل الثاني، ننتقل مع الكاتب إلى بيت هشام مع مرجانة، إذ تطلب منه هذه الجارية الجميلة أن يهون عليه وأن يتجلد، وأن الاستدانة ليس حلا لاستمرار الحب بينهما، وليس هناك من سيقرض هذا المعدم في ألمرية مادام شخصا مفلسا وعلى الرغم من ممتلكاته المحجوزة في قرطبة بسبب نار الفتنة التي عاثت بالمدينة فسادا وتخريبا ودمارا بسبب التنافس حول كرسي الحكم. واقترحت مرجانة في الأخير حلا مناسبا وواقعيا، وهو أن يبيعها في سوق النخاسة من أجل أن يعيش سعيدا ومن أجل هذا الحب الذي لا يمكن أن يستمر في ظلال الفقر والجوع والعذاب. كما أنها لا تريد أن يعيش عشيقها هشام في نكد وهم بسببها وهي لا تريد أن تحمله ما لا يطاق. لذا، ألحت عليه أن يبيعها لكي تخلصه من أعبائها وتسعده بالنقود التي سيجنيها من ذلك البيع."وانتقلت مرجانة إلى بيت مشتريها إسماعيل بن شهبون الأحمدي، التاجر الوجيه، فانتقل معها قلب هشام بن المبروك وعقله... أظلمت الدنيا في عينيه وطار لبه وجن جنونه... وأحاط به الفراغ"[٢٢]، وأصبح شريدا في ألمرية،يعاني من داء الحب، يكاد يجن بسبب فراقه لمرجانة وأحس أنه خسر الدنيا والآخرة، ففقد عقله وصوابه؛ مما دفع الشريف ليتدخل له عند الحاكم خيران العامري. وقد اندهش ابن حزم لهذه القصة التي كان يعرضها الشريف على الحاكم ليقضي فيها وهو عارف بالحب وأعراضه وصفاته وأحواله وآثاره الإيجابية والسلبية. بيد أن الحاكم

---

[٢٢]- نفسه، ص:٤٤؛

استغرب لهذه القضية التي لاتمت بصلة إلى اختصاصاته ولا علاقة لها بقضايا الأمة. لكن ابن حزم والشريف أقنعا بخطورة هذه القضية ووجاهتها وأهميتها الإنسانية والاجتماعية و لاسيما أن الجارية تعاني من الرق والعبودية لا حرية لها في إبداء رأيها أو التعبير بكل صراحة وجرأة عن شعورها وإحساسها وتحديد ميولاتها وأهوائها.وبعد تردد من قبل الحاكم النبيل، نزل عند رغبة ابن حزم وأبي جعفر للفصل في هذه القضية الشائكة التي لم يشهدها قط في بلاطه وعصره.

وفي الفصل الثالث، ننتقل إلى بيت إسماعيل حيث مرجانة تعيش في حزن وكآبة بسبب الفراق والنوى والاغتراب الذاتي والمكاني وبسبب حبها الشديد لهشام على الرغم من حياة الترف والثراء في منزل إسماعيل تاجر ألمرية. وكانت مرجانة تزداد عشقا وحسرة وكمدا كلما أخبرتها مزنة بتيه عشيرها هشام وخباله الجنوني من شدة حبه لها. وحتى إسماعيل سيدها الذي اشتراها من هشام كان متيما بها، يحبها حبا جنونيا؛ لكن مرجانة لا تريد أن تستسلم له أو تطيعه فكانت عنيدة معه، وقد توسل إليها مرارا وتكرارا أن تطيعه في أغراضه ولكن بدون جدوى. و على الرغم من هذا الحب من طرف واحد، إلا أن إسماعيل رفض توسط الشريف لهشام وشفاعته الكبرى، كما أبى توسط الحاكم خيران الذي استدعاه إلى بهو قصره ليتنازل عن الجارية لمن يحبها بصدق شريطة أن يضاعف له النقود أضعافا مضاعفة مادام امتلاكه للجارية كان شرعيا وقانونيا.لكن إسماعيل رفض رفضا قاطعا كل الإغراءات المتكررة، وصرح بأنه يحبها أكثر مما يحبها هشام، وأنه لا يستطيع أن يفرط فيها. وأمام عجز الحاكم الفصل في هذه القضية الشائكة، قرر ابن حزم العارف بالحب داء ودواء أن يتولى الفصل بينهما بعد أن أيد الحاكم قراره وشجعه على ذلك. فاختار ابن حزم امتحانا ملموسا للتأكد من حب الطرفين بعد أن كان يعارضه في آرائه صديقه ابن اسحاق الذي كان

قاسيا شيئا ما على مرجانة وهشام. وهذا الامتحان هو أن يلقي كل واحد نفسه من نافذة القصر إلى أسفله ليظفر بمرجانة، فأسرع هشام في التنفيذ بشكل جنوني، فلولا قدرة الله ومشيئته لكان من الهالكين. ولما حل دور إسماعيل امتنع وتردد كثيرا. ولما ألح عليه الحاكم، رفض الانتحار والموت من أجل جارية، فاختار المال بدلا منها. وهنا، تأكد الحضور من صدق حب هشام وزيفه لدى إسماعيل الذي كان يدعي الحب نفاقا وهراء.

وفي الأخير، شكر الحاكم إسماعيل وأعطاه كل ما وعد به، كما شكر الشريف جعفر على وساطاته الإنسانية من أجل الصالح العام، وتمنى للعاشقين حياة سعيدة ووعدهما أيضا بهبة ستصلهما في أقرب وقت. وفي نفس الوقت، أطلق سراح السجينين: ابن حزم وابن اسحق، وتمنى لهما تجوالا مبرورا في نواحي الأندلس وزودهما بما يحتاجانه في سفرهما. وأمر صاحب الشرطة أن يدخل عليه العواد ليمتعه بنقرات العود ليريحه من مشاغل الحكم وتعب القضية.

وهكذا تدخل في هذه المسرحية الأندلسية الممتعة الجوانب الغزلية الوجدانية مع الجوانب التاريخية و الجوانب السياسية والاجتماعية والحضارية، وتعطي صورة جلية حول كل هذه النواحي في القرن الخامس الهجري بالأندلس التي كانت تعرف فتنا و اضطرابات على جميع الأصعدة، وتؤشر على أفول نجم حضارة الأمويين.

ولكن هذه المسرحية التي كتبت في عقد السبعين، وهي تعزف على أوتار الشوق والعشق والحب عبر أثير الإذاعة، لا تعكس واقعها الذي كان يغص بالصراعات والتناقضات السياسية والاجتماعية والحزبية. أي أن مسرحية عبد الله شقرون في واد والواقع المغربي في واد آخر. ويعني هذا، أن شقرون يهرب بالشعب المغربي من واقعه الذي يعيش فيه إلى واقع تاريخي وتراثي بعيد عنه وليس فيه سوى الطرب وجنون الحب وقصص الغرام. بينما الإنسان المغربي كان يتصارع مع لقمة الخبز وشغل يستره من

التسول والإذلال والإهانة:"لقد حاول عبد الله شقرون- يقول نجيب العوفي- أن يقوم، من خلال كثير من التمثيليات التي أنتجها، بقراءة في الخريطة الاجتماعية. وكانت قراءته بريئة وآثمة في آن واحد. كانت بريئة من جهة، لأنه اعتمد على عين وصفية- نقدية في التقاط قضايا ومشاكل لها وجودها في الساحة الاجتماعية، وحاول أن يجعل من الميكروفون المسرحي أداة تعرية وتوعية. وكانت آثمة من جهة ثانية، لأنه اقتصر على نماذج يمكن أن نعتبرها ثانوية وصغرى إذا قيست بالنماذج الرئيسية والكبرى. وإثم هذه القراءة لا يتحدد فقط في اقتطاع وانتقاء المشاكل الصغرى من خضم المشاكل الكبرى، بل يتحدد أيضا في اقتطاع المشاكل الصغرى من خضم المشاكل الكبرى، بل يتحدد أيضا في اقتطاع المشاكل الصغرى ذاتها عن سياقها التاريخي وغلافها الاجتماعي، والنظر إليها بعين فلكلورية فوقية يصبح معها الميكروفون المسرحي، نقيض الحالة الأولى، أداة تسلية وتضليل." [٢٣]

ويضيف نجيب العوفي بأن المسرح الإذاعي عند عبد الله شقرون هو نوع من المسرح المتكرر في شكله ومضمونه يستهدف تبليد الذوق المغربي واستلاب السامع وتغريبه عن مجتمعه الذي يحتاج إلى مسرح النقد والشهادة ومسرح **بريخت**: مسرح الملحمة والتغيير لا مسرح التكريس والمحافظة على أوضاع المجتمع السائدة:" لقد أنتج عبد الله شقرون سيلا من التمثيليات، استطاع بواسطتها أن يكيف ذوق المتلقي ويستلب الأذن المغربية، فيما يشبه الأفيون. وأصبح قسم التمثيل بمثابة ورشة لإنتاج أصناف من الفرجة السمعية لا ضابط لها ولا رابط. وقد ترتبت عن هذه السيولة الإنتاجية نتيجتان سلبيتان ومتلاحمتان، تتمثل أولاهما في هبوط المستوى الفكري والفني لمعظم التمثيليات المذاعة،

---

[٢٣]- نجيب العوفي: **جدل القراءة**، دار النشر المغربية، ط١، ١٩٨٣، ص:٩٤؛

وافتقادها لغطاء نظري سليم مما جعلها مجرد حدوتات حوارية تحرك فضول المستمع وشوقه أكثر مما تحرك فكره ووجدانه. وتتمثل ثانيهما في تدجين ذوق المستمع واستلاب أذنه المسرحية، من جراء ربطه بنمط إنتاج مسرحي متكرر ومتناسخ وإن تنوعت مضامينه واختلف أشكاله في الظاهر."[٢٤]

٢- الصراع الدرمي:

يتمثل الصراع الدرامي في هذه **المسرحية العاطفية الوجدانية** في الصراع بين شخصيتين أساسيتين وهما: إسماعيل وهشام حول حب مرجانة الجارية الحسناء في جمالها وأخلاقها وشعرها. فهشام يجسد الحب الحقيقي والإخلاص والوفاء والتضحية حتى إنه يشبه رومو جولييت ويبدو ذلك عندما رمى بنفسه من نافذة القصر استعدادا للموت من أجل حبيبته العزيزة عليه. أما إسماعيل فيشخص الحب الزائف وادعاء الغرام والنبل؛ لكن الظروف والامتحانات أثبتت نواياه وأنه لا علاقة له بالحب والعشق، بل يمثل ذلك ظهورا أمام الحضور قصد تحقيق مآربه الغرائزية والمادية. لذا، يمكن أن نقول بأن الصراع الدرامي في النص بين الحب والمادة، بين العشق والموت، أو بين الغرام والمال، أو بين الجنون والعقل. كما يحمل هذا الصراع الدرامي دلالات رمزية، إذ يرمز إلى من يحب الأندلس حبا جنونيا يريد وحدتها الوطنية والسياسية والعقدية والاجتماعية وهناك من يفرط فيها ولا يريد إلا مصالحه الشخصية أو المادية. فالمنطلق في ذلك أن مرجانة هي الأندلس الحسناء، هي الشعر والحضارة والأخلاق والنبل ودماثة الإحساس والتضحية:

---

[٢٤]- نفسه، ص:٩٤؛

" **ابن حزم**: بل إن الخلفاء الحقيقيين هم أولائك الذين أقاموه - يقصد سليمان المستعين- دمية وعاثوا في قرطبة فسادا، وهدما، وتخريبا ! ..."[٢٥].

" **هشام**: تسلطت الفتنة العاتية على قرطبة، فعمت باطنها وظاهرها، داخلها وأرباظها... وحتى الطرق المؤدية إليها، واختلط الحابل بالنابل، وقام بين عقاراتي ومتاعي هناك المنيع من الحواجز والسدود"[٢٦].

ويعني هذا أن المسرح الإذاعي في شخصية **عبد الله شقرون** خدم المسرح المغربي من حيث الكم والتنشيط الفني، ولكنه أضره من حيث الوظيفة والرسالة إذ كرس نوعا من المسرح المستلب الذي يخدر الشعب المقهور بالأزمات والمشاكل، ذلك الشعب الذي كان يدغدغه الفقر والبطالة والأمية والتخلف بكل أنماطه.

٣- الشخصيات الدرامية:

إن هذه المسرحية الوجدانية زاخرة بالشخصيات التاريخية والإنسانية التي سنوضحها على المنوال التالي:

الشخصيات	الوظيفة الاجتماعية	المقومات الجسدية	المقومات النفسية والأخلاقية
خيران العامري	حاكم ألمرية و سيد الرجال العامريين-	رجل صلب العود- جهوري الصوت- في نحو الخمسين-	يحب سماع موسيقى العود- خير- عادل- رحيم- إنساني- حازم- مرن ومعتدل- سياسي

---

[٢٥]- نفسه، ص:٢٤؛

[٢٦]- نفسه، ص: ٣٢؛

			بارع-
أبو محمد علي بن أحمد بن حزم	أديب وشاعر وعالم وابن وزير مشهور-	شاب دون الثلاثين-	الحزم- الإصلاح- شجاع- جريء- العلم- الأخلاق- قدرته على المناظرة- فتى معروف في الأندلس- لاجيء إلى ألمرية- التحلي بالأدب- أموي الميولات-
ابن اسحق	رفيق ابن حزم في تجواله بالأندلس	شاب دون الثلاثين-	لاجيء على ألمرية- شجاع وجريء- مناظر- كثير الأدب- ذو أصل ومحتد-
هشام بن مصطفى المبروك	وارث أملاك ومال عن آبائه وأجداده	شاب في الخامسة والثلاثين	مسرف ومبذر- عشيق مرجانة- شاعر متيم- مغامر إلى درجة الجنون- التضحية والوفاء-
مرجانة	جارية	شابة في الثلاثين- جميلة المنظر- حسناء مثل القمر- البهاء- امرأة مكتملة-	الهيبة والجلال- التضحية والوفاء- كثيرة الحب لهشام- النضج – لطيفة المعشر- حلوة الشمائل- أديبة شاعرة- جودة التفكير- بعيدة عن الدلال

			الباهت-
إسماعيل بن شهبون الأحمدي	من كبار التجار	رجل في الخامسة والأربعين-	رجل عنيد- الوجاهة-مادي- جبان- مدع- صلب قلبه من جلمود- غني المال-
أبو جعفر	كبير شرفاء ألمرية ومن أهل البيت	رجل في الخامسة والستين- شيخ وقور-	رجل شريف- خير- طيب القلب- يتوسط في إصلاح البين-
صاحب الشرطة	المسؤول عن نظام المدينة	في نحو الخامسة والأربعين-	متسرع- خشن- ساذج- عنيف- متقلب-
عباس	عازف على العود	--------------	موهبة العزف- فنان- متخلق ومتأدب مع حاكم ألمرية- حساس- مطرب.
مزنة	خادمة بيت إسماعيل	شابة في سن مرجانة-	نصوحة- رفيقة مرجانة- كتومة للأسرار- حساسة- الطاعة

ويمكت تخطيط البنية العاملية بهذه الطريقة لتحديد العوامل وعناصر التواصل:

المرسل: الحب ←———— **المرسل إليه**:أهل الأندلس

الذات: هشام ←—————— **الموضوع**: مرجانة

المساعد:——————← **المعاكس**: إسماعيل

ابن حزم- أبو جعفر- الحاكم- الصدق- الامتحان.

هذا ما يمكن قوله باختصارعن الشخصيات والتي يمكن تصنيفها إلى:
أ- **شخصيات رسمية/ سياسية**: الحاكم- صاحب الشرطة.
ب- **شخصيات وسيطة/واصلة**: ابن حزم- ابن اسحق- الشريف- مزنة
ت- **شخصيات عاشقة**: مرجانة-هشام- إسماعيل.
ث- **شخصيات مطربة**: عباس.

٤ - **الفضاء الدرامي**:

يمكن الحديث عن فضاءين داخل المسرح: الفضاء الدرامي: هو ذلك البناء الخيالي لبنية فضاء المسرحية من قبل القارىء أو المشاهد. بينما الفضاء السينوغرافي هو فضاء العرض والفرجة سيساهم في بنائه السينوغراف ومشاركوه.

إن الفضاء الدرامي في النص عام وخاص، **فالعام** يتمثل في ألمرية بالأندلس على عهد صاحبها خيران العامري أوائل القرن الخامس للهجرة، أي أوائل القرن الحادي عشر للميلاد.أما **الفضاء الخاص**، فيختلف من فصل إلى آخر:

ففي الفصل الأول، يحضر **قصر خيران** ولاسيما طابقه العلوي كما تبين الخلفية الدرامية ذلك:" غرفة صغيرة في طابق علوي من قصر خيران، أمير ألمرية، في بلاد الأندلس. في الواجهة الأمامية شرفة داخلة على شكل نافذة واسعة تبدو من خلالها زرقة السماء.

هناك مجال واحد للدخول والخروج على أساس أنه سلم يؤدي إلى الطابق الأرضي."[٢٧]

وفي الفصل الثاني، ننتقل إلى فضاء **غرفة صغيرة متواضعة** تجمع بين مرجانة وهشام بعد أن تغيرت بهما الأحوال المادية بسبب الإسراف والتبذير وتقلب الأحوال السياسية بقرطبة بسبب التدمير والتخريب والفتن الداخلية.

وفي الفصل الأخير، نجد الفضاءات النصية التالية:

---

[٢٧]- نفسه، ص: ٩؛

أ- منزل إسماعيل الفاخر الذي يجمع في داخله مرجانة التي ابتاعها من هشام وخادمته مزنة وخاصة في بهو حجرة كبيرة ذات زليج بفسيفساء أندلسية، ولها نافذة تبدو منها أزهار (وفي هذا المكان سيدور الحوار بين مرجانة ومزنة حول عشيقها هشام، وبين إسماعيل ومرجانة، وبينه والشريف، وأيضا بينه وهشام).
ب- غرفة القصر في الطابق العلوي ذي النافذة المطلة على زرقة السماء.

إذا، هناك أربعة فضاءات درامية متقابلة فيما بينها:

أ- **فضاء القصر** بمواصفاته الرسمية يجسد السلطة،
ب- **فضاء البيت المتواضع** الذي يجمع بين مرجانة وهشام، و يجسد الحب والإخلاص والوفاء،
ت- **فضاء منزل إسماعيل الأنيق** الذي يجسد النعمة والثراء والغنى وزيف المشاعروشبقية صاحبه.
ث- **فضاء النافذة** وهو فضاء الانفتاح على العالم الخارجي وفضاء الامتحان عن مدى صدق حب الطرفين العاشقين وفضاء الاسترواح النفسي وترصد الخارج والواقع.

٥- الإنارة أو الإضاءة:

تقوم الإضاءة أو الإنارة بدور سينوغرافي هام في تحديد الفضاء الزمني للمسرحية أو إبراز الحالات والوضعيات وتبئير المشاهد الدرامية لكي يركز عليها المشاهد أو ينتبه لها انتباها شديدا.أي أن الإضاءة هي نتاج الإنارة تنير الممثلين وخشبة المسرح وزوايا الركح والفضاء الفرجوي المعروض، وتخلق الإضاءة أجواء مختلفة بتنوع الضغوطات والألوان ولعبة الظلال.

وفي طوق الحمامة، نجد عدة مستويات للإضاءة، ففي **الفصل الأول** كما يتبين من خلال الخلفية الدرامية، نجد إضاءة طبيعية" زرقة السماء تبدو من نافذة الطابق العلوي

للقصر"، وهذه الإضاءة فضائية ليس إلا، تحدد المكان والزمان. وتصبح الإضاءة ذات وظيفة سينوغرافية في تحديد المشاهد الدرامية وتبئيرها:

« انتقال إلى مجال تشخيصي آخر...

- يبقى خيران ورجال مجلسه يتتبعون المشهد في ركن منزو عن وقائع المشهد التالي، وهنا للإنارة دور هام."[٢٨]

وفي **الفصل الثاني،** تصبح للإضاءة دور تشخيصي سينوغرافي كما تقول ذلك الخلفية الدرامية:" تنقل الإنارة اهتمام المشاهدين إلى هذا المجال التشخيصي حيث يبدو هشام إلى جانب مرجانة..."[٢٩]

كما تقوم الإضاءة بتحديد المشاهد المسرحية وتقسيمها بصريا:" انتقال وعودة إلى مجلس خيران باستعمال وسائل الإنارة المسرحية"[٣٠]، " ابن حزم: (يروي المشهد الذي يبدو شيئا فشيئا في ركن آخر... الإنارة تتبدل في انتقال المجال التشخيصي) .[٣١]

٦- الإشارات الإخراجية أو الركحية:

الإشارات الإخراجية أو الإرشادات الركحية هي توجيهات يقدمها المؤلف للمتلقي أو الممثل أو المخرج لتمثلها قصد استيعاب النص الدرامي أو تمثيله أو عرضه سينوغرافيا، وقد تكون هذه التوجيهات موجزة أو طويلة جدا حتى تتحول إلى نص أو خلفية درامية تحدد الشخصيات والأمكنة والأزمنة وكل ما يتعلق من عناصر الفعل المسرحي. وغالبا ما تكون هذه العلامات السينوغرافية خارجة عن الجمل

---

[٢٨]- نفسه، ص:٣٤؛

[٢٩]- نفسه، ص:٣٥؛

[٣٠]- نفسه، ص:٤٣؛

[٣١]- نفسه، ص: ٤٩؛

والمقاطع الحوارية، قد توضع بين قوسين أو تكتب بخط متميز سواء أكان خافتا أم مشبعا بالسواد.
وفي طوق الحمامة، تتخذ الإشارات المسرحية عدة سمات مظهرية:
أ- كنص يحدد الخلفية الدرامية بكل مكوناتها السينوغرافية في مطلع كل فصل؛
ب- الأقواس داخل الحوارات
ت- الخط المتميز المشبع بالسواد بين المناطق الفاصلة بين الحوارات.
وتؤدي هذه الإشارات الركحية عدة وظائف داخل المسرحية:
- تحديد وضعية الشخصية: (يدخل ويتكلم)، العواد يتوقف عن العزف، العواد يقف من مكانه احتراما والعود بيده....
- تبيان الفضاء وتأثيثه: غرفة صغيرة في طابق علوي....هندسة الغرفة وزخرفتها وتأثيثها على النمط الأندلسي...
- إبراز سيميائية التواصل:(نحو صاحب الشرطة)...
- تحديد حالات الشخصيات ومواصفاتها:(ضاحكا)، (مترددا)،
- تعيين المجال التشخيصي أو السينوغرافي:(انتقال إلى مجال تشخيصي آخر...).

٧- الديكور الدرامي:

نعني بالديكور مجموعة من العناصر التي تملأ فضاء الفرجة وتساهم في خلق العرض المسرحي ومشاهده المرئية أو الخيالية، أو نعرفه بأنه تنظيم الخشبة أو الفضاء الركحي أو الدرامي أو المكان المرجعي الواقعي الذي نقدمه بصريا للمتفرجين أو القراء، ويتكون من اللوحات المرسومة أو الملونة، أو بعض الأشياء، أو الفضاء

الديكوري المبني، وبتعبير آخر نقصد بها: الستارات، والأثاث، والمباني ومستلزمات المناظر. وكان الديكور قديما يتمثل في الستارات الملونة للمنظور، أما اليوم، فنعني بها المواد المعمارية الهندسية والإكسسوارات والأزياء والملابس.

وتتضمن مسرحية طوق الحمامة مجموعة من العناصر الديكورية نجملها في هذه الخطاطة التوضيحية:

عناصر الديكور	الفصول الدرامية	المكونات والسمات
المباني	**الفصل الأول**	غرفة صغيرة- قصر- طابق علوي- شرفة في شكل نافذة- سلم أرضي- الصفة
	الفصل الثاني	غرفة صغيرة-
	الفصل الثالث	بهو حجرة كبيرة- نافذة- نافذة القصر- الشرفة- الدرج الموجود في القصر- ستارة
الأثاث	**الفصل الأول**	تأثيث مزخرف على النمط الأندلسي.
	الفصل الثاني	تأثيث متواضع
الإكسسوارات	**الفصل الأول**	آلة العود- صرة من المال-
	الفصل الثاني	آلات موسيقية قليلة
	الفصل الثالث	الأزهار-آلة العود-
الأزياء والملابس	**الفصل الثالث**	مرجانة في أبهى الحلل والحلي والزينة على الطراز

		الأندلسي- لثام مرجانة شفاف يزيدها جمالا-
الهندسة	**الفصل الأول**	هندسة ذات نمط أندلسي.
	الفصل الثاني	الشكل الهندسي العام أندلسي.
	الفصل الثالث	فسيفساء أندلسية بزليج مزخرف
الألوان	**الفصل الأول**	زرقة السماء-
	الفصل الثاني	ضوء الإنارة
الموسيقى	**الفصل الأول**	ينقر عواد على آلة العود الطرب الأندلسي
	الفصل الثاني	نغمات موسيقية خافتة بآلات قليلة
	الفصل الثالث	العزف على العود- موسيقى الختام

٨- **الحوار واللغـــــة**:

يعد الحوار من أهم العناصر التي تشكل الخطاب الدرامي وهو أساس التواصل الإنساني والتشخيصي كما أنه يعكس الصراع الإيديولوجي بين الشخصيات ويجسد ميولات ومواقف الشخصيات ويفرز نفسيات الممثلين ورؤاهم للعالم.كما يعبر المنولوج عن الصراع الداخلي والتمزق النفسي، أما الحوار الصامت فقد يعبر عن موقف الرفض أو التفكير أو التأمل.**وللحوار المباشر- الديالوغ-** في طوق الحمامة عدة وظائف يمكن حصرها في:

١- **التعريف بالشخصيات** المقدمة في النص الدرامي:

" ابن اسحق:يا خيران، إنك، وجيه رجال العامريين وسهمهم النافذ، تعلم حق العلم إن أبا عمر أحمد بن سعيد بن حزم، والد علي صاحبي، كان..رحمه الله... وزيرا نابها للمنصور محمد بن أبي عامر، الحاجب العظيم، والمجاهد الصادق، كما صار وزيرا لولد المنصور من بعده، عبد الملك المظفر، وتعلم أن.."[٣٢]

٢- **تصوير الشخصيات وتبيان حالاتهم وسلوكاتهم**:

" **ابن اسحق**: ذلك رفيق اغترف من معين العلم، وتحلى بالأدب، وتزيا بسربال الطاعة، وقد وهبه الله عقلا عظيما،وحكمة أصيلة، وعجنته تجارب الحياة رغم عنفوان سني حياته...

خيران: بل هو شخص مغرور بلغ به العجب مبلغا بعيدا...."[٣٣]

٣-تبيان مواقف الشخصيات وآرائهم العقدية والسياسية:

" **خيران:** وسليمان المستعين الذي أقاموه خليفة... هو أيضا أموي...

ابن اسحاق: ولكن، شتان مابين الخليفتين....

ابن حزم: بل إن الخلفاء الحقيقيين هم أولائك الذين أقاموه دمية وعاثوا في قرطبة فسادا، وهدما، وتخريبا!"[٣٤].

٤-تطوير القصة والحبكة الدرامية:

يساهم الحوار في تحبيك القصة وتأزيمها وخلق تمسرحها الدرامي، وقد رأينا كيف بلغت أزمة الحب ذروتها بين هشام وإسماعيل حتى وصلت القضية إلى حاكم ألميرية، وعلى الرغم من ذلك لا يريد أن يتنازل

---

[٣٢]- نفسه، ص:١٤-١٥؛

[٣٣]- نفسه، ص: ١٤؛

[٣٤]- نفسه، ص:٢٤؛

إسماعيل عن مرجانة إلا بعد فشله في تنفيذ الامتحان الذي اقترحه ابن حزم على العشيقين معا للبرهنة على مدى حبهما لمرجانة الجارية الحسناء.

٥- **التمهيد للأحداث (البرولوج)**:

يساهم الحوار في التمهيد للأحداث وخاصة في البرولوج أو مستهل المسرحية؛ لذا يعد المشهد الأول(خيران←اسحاق/ خيران←ابن حزم) تمهيدا وتوطئة للأحداث التي ستأتي بعد ذلك، والتي ستتعقد مع قصة اسماعيل وهشام، ولتنتهي بالامتحان وإفراج الحاكم عن الأسيرين: اسحاق وابن حزم. ومن ثم، فالمسرحية ذات نهاية سعيدة تتخللها لحظات درامية ولحظات فكاهية كوميدية، أي أنها تشبه مسرحية تراجيكوميدية.

٦- **الحوار يحقق التواصل**:

ويقوم الحوار بدور مهم في عملية التواصل وتبادل الكلام بين الشخصيات وتبليغ المعلومات والتصورات سواء أكان هذا التواصل واضحا شفافا أم كان تواصلا قائما على الإضمار والتخفية والسخرية والاستهزاء واللعب اللغوي الاجتماعي. وكل هذا حاضر في هذه المسرحية مادامت أنها تواصلية في الجوهر والعمق.

٧- **الحوار أداة إخراجية وسينوغرافية:**

من أهم مميزات الحوار أنه يثري الإخراج ويغنيه دراميا ويساعد الممثل على تمثل المواقف وتحبيك الصراع وتأثيث المشاهد وتغيير الديكور وتحقيق التواصل مع الشخصيات:

" **صاحب الشرطة**: ألا ينزل سيدي الأمير إلى القاعة الكبرى؟"[٣٥].
" **صاحب الشرطة**: تفضلا بالدخول... إن مولانا خيران هنا... ومرحبا بأبي جعفر... شريف الأشراف"[٣٦]
" **هشام**: سأبيع هذا البيت وما فيه من أثاث"[٣٧].
ويحضر **الحوار الصامت** في هذه المسرحية ليعبر عن التأمل والتفكير الذهني والروية كما في هذا السياق الحواري:
" فترة صمت
إسماعيل: (مطرقا)
الشريف: وسيكون في عملك هذا مرضاة الله..."[٣٨].
وإلى جانب الحوار الصامت تحضر **المناجاة** في شكل لغة استبطانية وجدانية لتعبر عن المعاناة والشكوى والتألم والاستعطاف:
" مرجانة: (منفردة) ليت شعري، هل سلوتني، وهل يحلو لك النوم، أم النوم قد هجرك؟ لله ما أبعدك وما أقربك..."[٣٩].
كما يوظف الكاتب المنولوج أو الحوار الداخلي للتعبير عن الصراع الداخلي والتمزق النفسي:
" مرجانة:(تبقى لوحدها) متاع محيط ونعمة شاملة... ولكن لوعة الفؤاد لا دواء لها ولا ترياق إلا ماكان لها مبعثا (تتنهد) هيهات...هيهات... هيهات"[٤٠].

---

[٣٥]- نفسه، ص: ١٠؛
[٣٦]- نفسه، ص:٢٦؛
[٣٧]- نفسه، ص:٣٩
[٣٨]- نفسه، ص:٣٩
[٣٨]- نفسه، ص: ٧٩؛
[٣٩]- نفسه، ص:٥٠؛
[٤٠]- نفسه، ص:٢٥؛

كما نجد الحوار التأملي الذهني الصامت الذي يعبر عن الشرود والتفكير العميق والغياب الجسدي نحو الحضور الوجداني والروحي:
" مرجانة: (تتأمل في النافذة) ليتها كانت إلى الدرب نافذة..الله... الله... هل إلى التأسي من سبيل؟ (تبكي)"[٤١].
أما **لغة** المسرحية فهي لغة عربية فصيحة قوامها الشاعرية والتناص وتنويع الأساليب(نفي، حصر، استفهام، نداء، التمني، التحسر، الأمر، الوعيد...) واستعمال ألفاظ مشرقة سلسة تارة وجزلة فخمة تارة أخرى بعيدا عن العامية أو اللغة الثالثة. كما وظف خطاب السخرية والاستهزاء والسرد والإقناع والحذف المضمر للتلميح والإيحاء والإشارة. وتتخذ اللغة معاجم متنوعة: المعجم العاطفي، والمعجم السياسي، والمعجم الديني، والمعجم التاريخي، والمعجم الأدبي، والمعجم الاجتماعي.
ويتسم أسلوب المسرحية بالتوتر الدرامي والشحنة الوجدانية التي تختلط بالتأزم والشاعرية ورقة الانفعالات والأحاسيس الوجدانية.
٨- **الأبعاد المرجعية**:

تعكس المسرحية" **طوق الحمامة**" لعبد الله شقرون البيئة الأندلسية التي كانت تعج بالتناقضات الاجتماعية والتفاوت الطبقي والاضطرابات السياسية والفتن الداخلية ولاسيما في قرطبة وصراع بني أمية حول السلطة ومناصب الحكم وازدهار الحكم العامري في مدينة ألمرية. كما تجسد طبيعة الحضارة الأندلسية التي تتمثل في العمارة الفسيفسائية والاهتمام بالمجال الأخضر وانتشار العشق والحب بين الأسر

[٤١]- نفسه، ص:٥٢.

الأندلسية واهتمامهم بالطرب والشعر والغناء والموسيقى. كما يبين لنا النص انتشار الرقيق والعبيد والجواري في المجتمع الأندلسي وتفسخه حضاريا بسبب الفرقة والصراعات السياسية في القرن الخامس الهجري قرن ملوك الطوائف والدولة المرابطية. كما يصور لنا النص صراع العشاق وتهافتهم حول الجواري ومعاناتهم النفسية من شدة الوجد والهوى والحب إلى درجة الجنون والموت.

خلاصـــــة:

ونستنتج مما سبق، أن مسرحية " **طوق الحمامة"** **لعبد الله شقرون** َلمسرحية عاطفية وجدانية ذات أبعاد مرجعية تاريخية واجتماعية وسياسية تصور صراع الحب والمادة أو صراع العشق والزيف في قالب شعري تاريخي كلاسيكي يستلهم المستنسخ التراثي الأندلسي بشكل تناصي قائم على التحوير الفني والامتصاص الدلالي.

٤- ابن الرومي في مدن الصفيح لعبد الكريم برشيد:
بين واقع المدينة والنظرية الاحتفالية

من أهم المسرحيات التي ألفها **عبد الكريم برشيد** والتي تمثل **النظرية الاحتفالية** في رأي **صاحبها** هي مسرحية " **ابن الرومي في مدن الصفيح**" التي كتبها في أواسط السبعينيات موازية[٤٢] مع البيان الاحتفالي الأول الذي صدر سنة ١٩٧٦م.
يقول برشيد: "إن مسرحية (**ابن الرومي**...) كعمل درامي يعتمد على فلسفة مغايرة وعلى تقنيات جديدة. وعلى اجتهادات جريئة في ميدان البناء الدرامي- **لا يمكن تفسيرها إلا اعتمادا على الرجوع إلى الفكر الاحتفالي**...إن مسرحية (**ابن الرومي**...) – كعمل إبداعي **تلتقي مع هذه النظرية وتتوحد بها،** وهذا شيء طبيعي. وذلك مادام أنهما معا – العمل والتنظير- يصدران من منبع واحد. **فالمسرحية تجسيد شامل لمفاهيم الواقعية الاحتفالية**.»[٤٣] إذا، برشيد يقر بأن مسرحية **ابن الرومي في مدن الصفيح** خير نموذج مسرحي من إبداعاته الدرامية أو ريبرتواره الفني الذي يجسد النظرية الاحتفالية في جانبها التطبيقي والدراماتورجي.هذا الحكم التقريري هو الذي سيفرض علينا أن نطرح مجموعة من الأسئلة التي سنحاول الإجابة عنها في موضوعنا هذا، وهي على النحو التالي: ما هي الاحتفالية؟ ومامرتكزاتها المضمونية والسينوغرافية؟ وما مصادرها الإبداعية والفكرية؟ وإلى أي مدى استطاع أن يكون **عبد الكريم برشيد** وفيا لنظريته الاحتفالية في مسرحيته " **ابن الرومي في مدن الصفيح**"؟
وقبل الإجابة عن ذلك، لابد من تسليط بعض الأضواء على عبد الكريم برشيد. فمن هو هذا المبدع يا ترى؟

---

[٤٢]- عبد الكريم برشيد: **المسرح الاحتفالي**، الدار الجماهيرية للنشر والتوزيع والإعلان، مصراتا، ليبيا، ط١، ١٩٨٩-١٩٩٠،ص:٧؛

[٤٣]- د.عبد الكريم برشيد: **الكائن والممكن في المسرح الاحتفالي**: مطبعة الثقافة، الدار البيضاء، ط١، ١٩٨٥، ص:١٧٤-١٨٠؛

ولد **عبد الكريم برشيد** بمدينة بركان سنة١٩٤٣م. أتم دراسته الثانوية والجامعية بمدينة فاس حتى حصوله على الإجازة في الأدب العربي ببحث يهتم بتأصيل المسرح العربي. وفي عام ١٩٧١م، أسس فرقة مسرحية في مدينة الخميسات لاقت عروضها الاحتفالية صدى طيبا لدى وسط الجمهور المغربي والعربي أيضا.وقد حصل على دبلوم في الإخراج المسرحي من أكاديمية مونبولي بفرنسا. ودرس بالمعهد العالي للفن المسرحي والتنشيط الثقافي بالرباط. وفي ٢٠٠٣م، حصل على الدكتوراه في المسرح من جامعة المولى إسماعيل بمكناس. كما تولى مناصب هامة وسامية مثل مندوب جهوي وإقليمي سابق لوزارة الشؤون الثقافية ومستشار سابق لوزارة الشؤون الثقافية و أمين عام لنقابة الأدباء والباحثين المغاربة وعضو مؤسس لنقابة المسرحيين المغاربة. وقد كتب عبد الكريم برشيد الرواية والشعر والمسرحية والنقد والتنظير. وساهم في بلورة نظرية مسرحية في الوطن العربي تسمى بالنظرية الاحتفالية.

ومن إصداراته:

١- **عطيل والخيل والبارود وسالف لونجة،** احتفالان مسرحيان، منشورات الثقافة الجديدة سنة ١٩٧٦؛

٢- **امرؤ القيس في باريس،** منشورات الستوكي ووزارة الشبيبة والرياضة ١٩٨٢؛

٣- **حدود الكائن والممكن في المسرح الاحتفالي،** دار الثقافة بالدار البيضاء سنة ١٩٨٣؛

٤- **المسرح الاحتفالي،** دار الجماهيرية بطرابلس ليبيا١٩٨٩-١٩٩٠؛

٥- **اسمع ياعبد السميع،** دار الثقافة بالدار البيضاء سنة ١٩٨٥؛

٦- **الاحتفالية: مواقف ومواقف مضادة،** مطبعة تانسيفت بمراكش سنة١٩٩٣؛

٧- **الاحتفالية في أفق التسعينات،** اتحاد كتاب العرب، دمشق سوريا سنة١٩٩٣؛

٨- **مرافعات الولد الفصيح**، اتحاد كتاب العرب، دمشق سوريا؛
٩- **الدجال والقيامة**، الهيئة العامة للكتاب، القاهرة بمصر؛
١٠- **المؤذنون في مالطة** منشورات الزمن؛
١١- **غابة الإشارات**، رواية، مطبعة تريفة ببركان سنة١٩٩٩؛
١٢- **ابن الرومي في مدن الصفيح**، مسرحية احتفالية يتقاطع فيها ما هو اجتماعي معاصر مع ماهو تراثي وأدبي تاريخي، النجاح الجديدة بالدار البيضاء سنة ٢٠٠٥؛

١-**النظرية الاحتفالية عند عبد الكريم برشيد**:

ظهر **التيار الاحتفالي** في المغرب إبان السبعينيات ولاسيما بعد صدور البيان الأول للجماعة الاحتفالية سنة ١٩٧٦م بمدينة مراكش بمناسبة اليوم العالمي للمسرح بعد سلسلة من الكتابات النظرية والإبداعية التي كتبها عبد الكريم برشيد باعتباره المنظر الأول لهذا الاتجاه المسرحي الجديد والطيب الصديقي المطبق الرئيس لهذه النظرية التأسيسية.
وقبل ظهور الاحتفالية، كان المسرح في المغرب إبان الحماية يعتمد على الترجمة والاقتباس وتحوير المسرح الغربي ومغربته ولاسيما مسرحيات موليير الاجتماعية، وكان القالب الأرسطي والعلبة الإيطالية من مقومات هذا المسرح. وبعد الاستقلال عرف المغرب المسرح الاحترافي بقيادة الطيب الصديقي والمسرح الإذاعي الذي كان ينشطه عبد الله شقرون. ولكن هذا النوع من المسرح كان لا ينسجم مع تطلعات الشعب المغربي ولا يعبر عن قضاياه وهمومه الاجتماعية إلى أن ظهر مسرح الهواة في مرحلة السبعين الذي بدوره انقسم إلى تيارات ومدارس تدعي التجديد والتأسيس والتأصيل فأصبحنا نقرأ بيانات لعدة تجارب

درامية، فهناك مسرح **النقد والشهادة** مع محمد مسكين **والمسرح الثالث** مع المسكيني الصغير **والمسرح الفردي** مع عبد الحق الزروالي **والمسرح الاحتفالي** مع عبد الكريم برشيد **ومسرح المرحلة** مع حوري الحسين **والمسرح الإسلامي** مع محمد المنتصر الريسوني.وتبقى الاحتفالية من أهم هذه الاتجاهات التجريبية الدرامية قوة وتماسكا واستمرارا حتى أصبح لها أتباع في العالم العربي لأنها أعادت للمسرح العربي وجوده وأصالته وهويته الحقيقية بعد أن كان المسرح العربي يلبس المعطف الغربي روحا وقالبا ويفكر بعقله ويتنفس برئتيه . إذا، ما هي الاحتفالية؟
الاحتفالية نظرية درامية وفلسفية تعتبر المسرح حفلا واحتفالا وتواصلا شعبيا ووجدانيا بين الذوات وحفرا في الذاكرة الشعبية وانفتاحا على التراث الإنساني وبناء مركبا من اللغات والفنون السينوغرافية التي تهدف إلى تقديم فرجة احتفالية قوامها المتعة والفائدة عبر تكسير الجدار الرابع الذي يفصل الممثلين المحتفلين عن الجمهور المحتفل بدوره.إنه مسرح يرفض التغريب والاندماج الواهم والخدع المسرحية. ويعرفه عبد الكريم برشيد في بيانه الأول - تتغيرالتعاريف لدى الكاتب من بيان إلى آخر بسبب انفتاح النظرية الاحتفالية-:" إن المسرح بالنسبة للاحتفالية تحدد كالتالي:
(إن المسرح بالأساس موعد عام، موعد يجمع في مكان واحد وزمن واحد بين فئات مختلفة ومتباينة من الناس) موعد يتم انطلاقا من وجود قاسم مشترك يوحد بين الناس ويجمع بينهم داخل فضاء وزمان موحد.
وهذا القاسم المشترك لا يمكن أن يتجسم إلا داخل إحساس جماعي أو قضية عامة، قضية تهم الجميع، وتعني كل الفئات المختلفة. ومن هنا كانت أهمية هذا الموعد تقوم أساسا على اتساع هذه القضايا ومدى رحابتها وشموليتها.
إن الاحتفال بالأساس لغة، لغة أوسع وأشمل وأعمق من لغة اللفظ (الشعر- القصة) ومن لغة اللحن (الغناء- الموسيقى)

ولغة الإشارات والحركات (الإيماء)، وهي لغة جماعية تقوم على المشاركة الوجدانية والفعلية، إن المظاهرة احتفال، لأنها تعبير جماعي آني يتم من خلال الفعل."[44]
ومن رواد المسرح الاحتفالي بالمغرب نجد: عبد الكريم برشيد والطيب الصديقي وعبد الرحمن بنزيدان وثريا جبران ومحمد الباتولي وعبد الوهاب عيدوبية ومصطفى رمضاني ومحمد البلهيسي ومحمد عادل ومصطفى سلمات وقيسامي محمد والتهامي جناح وفريد بن مبارك وعبد العزيز البغيل ورضوان أحدادو وبوشتى الشيكر ومحمد أديب السلاوي وسليم بن عمار والكرزابي بوشعيب. وهذه الأسماء كلها تساهم في إثراء الاحتفالية تنظيرا(عبد الكريم برشيد) أو نقدا وتأريخا (مصطفى رمضاني) أوتأليفا(رضوان أحدادو)أو إخراجا(الطيب الصديقي) أو تمثيلا (مصطفى سلمات) أو صحافة(الكرزابي بوشعيب) او إخراجا تلفزيونيا(فريد بن مبارك).
ومن رواد الاحتفالية في الوطن العربي، نستحضر قدور النعيمي من الجزائر وعز الدين المدني من تونس وقاسم محمد من العراق وسعد الله ونوس من سوريا. ويقول مصطفى رمضاني في هذا الصدد:"أما في الدول العربية، فقد خلفت دعوة الاحتفالية صدى طيبا، وكان من نتائج ذلك أن مجموعة من كبار المبدعين والنقاد المسرحيين العرب قد باركوها وصادقوا على ما في بياناتها نحو الدكتور علي الراعي وسعد أردش وأسعد فضة وعز الدين المدني ومنصف السويسي وغيرهم، كما فعلت ذلك فرقة الحكواتي اللبنانية وفرقة سوسة التونسية وفرقة الفوانيس الأردنية وجماعة السرادق المصرية. وبهذا تكون الجماعة ورشا

---

[44]- د.عبد الكريم برشيد: **المسرح الاحتفالي**، الدار الجماهيرية للنشر والتوزيع والإعلان، ط١، ١٩٨٩-١٩٩٠، ص:١٣؛

مفتوحا على العالم الإنساني كله، وليست تجربة خاصة بمبدعين مغاربة فقط."[45]
ومن المرتكزات النظرية والدلالية التي يستند إليها المسرح الاحتفالي نجد النقط التالية:
١- المسرح حفل واحتفال غني باللغات اللفظية والحركية
٢- توظيف الذاكرة الشعبية أو الأشكال ما قبل المسرحية
٣- تشغيل التراث وعصرنته ونقده تناصا وتفاعلا
٤- استخدام المفارقة والفانتازيا في تشغيل العناوين
٥- المزاوجة بين الأصالة والمعاصرة
٦- تداخل الأزمنة
٧- السخرية في وصف الواقع وتفسيره وتغييره
٨- الحفل الجماعي والتواصل الاحتفالي المشترك
٩- التعبير الجماعي
١٠- تعرية الواقع قصد تشخيص عيوبه وإيجاد الحلول المناسبة له
١١- التأصيل قصد تأسيس مسرح عربي.
وقد حصر رمضاني مصطفى مبادئها في:
التحدي- الإدهش- التجاوز- الشمولية- التجريبية- التراث- الشعبية- الإنسانية- التلقائية- المشاركة- الواقع والحقيقة- النص الاحتفالي- اللغة الإنسانية.[46]
أما المرتكزات الفنية والسينوغرافية فيمكن إجمالها في:
١- تكسير الجدار الرابع
٢- الثورة على القالب الأرسطي والخشبة الإيطالية
٣-تقسيم المسرحية إلى أنفاس ولوحات وحركات احتفالية
٤- استبدال العرض بالحفل المسرحي
٥- استبدال الممثل بالمحتفل

---

[45]- د. مصطفى رمضاني: **قضايا المسرح الاحتفالي**، منشورات اتحاد الكتاب العرب، سورية بدمشق ط١، ١٩٩٣، ص: ٤١؛
[46]- انظر المرجع السابق، ص:٨٣؛

٦- الثورة على الكواليس والدقات الثلاث التقليدية
٧- تعدد الأمكنة والأزمنة
٨- التركيب بين اللوحات الاحتفالية المنفصلة
٩- استخدام لغة تواصلية لفظية وغير لفظية والاعتماد على قدرات الممثل
١٠- توظيف قوالب الذاكرة الشعبية كالراوي وخيال الظل والحلقة وغيرها
١١- الاحتفال المسرحي أو الديوان المسرحي بدلا من كلمة مسرحية
١٢- الاعتماد على المسرح الفقير
١٣- الدعوة إلى الفضاء المفتوح والتحرر من العلبة الإيطالية المغلقة
١٤- عفوية الحوار وتلقائيته
١٥- النص مجرد مشروع ينطلق منه العرض
١٦- الاندماج المنفصل والتحرر من الخدع الدرامية والأقنعة الواهمة
١٧-استخدام تقنيات سينوغرافية بسيطة وموحية ووظيفية سيميولوجيا وتواصلا
١٨- طاقة الممثل الجسدية هي الأساس في التواصل.[٤٧]

أما عن مصادر الاحتفالية التي اعتمد عليها عبد الكريم برشيد فقد حددها بجلاء في كتابه التنظيري"**حدود الكائن والممكن في المسرح الاحتفالي**" وتتمثل هذه المراجع في:
أ- المسرح اليوناني بكل ظواهره الاحتفالية؛
ب- الفيلسوف الفرنسي **جان جاك روسو** الذي احتج على المسرح/العرض وطالب بعودة الحفل؛

[٤٧]- د. مصطفى رمضاني: (الاتجاهات الأساسية في مسرح الهواة بالمغرب)، **مجلة المشكاة**، وجدة، المغرب، عدد:٤ السنة، ١٩٨٥، ص:٧٠؛

ت- الكتابات النظرية والإبداعية **لأنطوان آرتو** الذي طالب بتوظيف الأشكال الطقوسية السحرية الاحتفالية وخاصة في كتابه " **المسرح وقرينه**"؛

ث- المخرجون الذين أرجعوا أصل المسرح إلى جوهره الحقيقي ألا وهو الحفل كما نجد عند **آدولف آبيا- كوردن كريج- جاك كوبو وسفوبولد مايرهولد**؛

ج- كتاب ألفرد سيمون" **العلامات والأحلام- بحث في المسرح والاحتفال**؛

ح-الدراسات السيكو اجتماعية التي ركزت على الجانب الاحتفالي عند الشعوب مثل: دوركايم وفرويد في" **الطوطم والطابو**" وجان دوفينو في" **احتفالات وحضارات**" وهارفي كوكس في" **احتفال المجانين**"؛

خ- الاحتفالات العربية كمسرح السامر والحكواتي والسامر والفداوي والمداح وخيال الظل والقرقوز والمقامات... كما نبه إلى ذلك حسن المنيعي وعلي الراعي ويوسف إدريس وتوفيق الحكيم ومحمد عزيزة ومحمد أديب السلاوي والطيب الصديقي؛

د- الكتابات الإبداعية والنظرية للأستاذ عز الدين المدني والمنصف السويسي وبرتولد بريخت الألماني وتوفيق الحكيم.[٤٨]

ولقد تعرضت الاحتفالية لعدة انتقادات سواء أكان مجالها بالمغرب أم بالوطن العربي، بعضها كان موضوعيا(الدكتور مصطفى رمضاني- الدكتور أمين العيوطي) والبعض الآخر كان متشنجا وانفعاليا و إيديولوجيا (نجيب العوفي- سالم أكويندي- محمد مسكين- محمد قاوتي- وليد أبوبكر....).[٤٩]

---

[٤٨]- انظر عبد الكريم برشيد: **الكائن والممكن في المسرح الاحتفالي**، ص:١٦٣-١٦٩؛

[٤٩]- انظر عبد الكريم برشيد: **الاحتفالية : مواقف ومواقف مضادة**،دار تينمل للطباعة مراكش، ط١، ١٩٩٣،ص:٧٠؛

ويقول أستاذي الدكتور مصطفى رمضاني الناقد المتخصص في الاحتفالية:" وإذا كانت الاحتفالية قد خلفت هذه التراكمات النقدية المتأرجحة بين الذاتية والموضوعية، فإنها عملت في نفس الوقت على إعطاء المسرح الهاوي بالمغرب أنفاسا جديدة للتجريب والتأصيل، وهذا ما يفسر تهافت مبدعينا الشباب على التراث يستمدون منه أشكاله التعبيرية وأحداثه وشخصياته، لأنه يوفر لهم مساحات شاسعة للتعامل مع تناقضات الواقع. ولم تقف هذه الموجة الاحتفالية عند الهواة المبتدئين، بل لقد تجاوزتهم إلى مبدعين يمثلون ريادة المسرح الهاوي الجاد نحو أحمد العراقي ومحمد تيمد وشهرمان وحوري الحسين والتسولي وإبراهيم وردة ومحمد مسكين ويحيى بودلال والكغاط وغيرهم."[٥٠]

وعليه، فالاحتفالية ستبقى نظرية مقبولة علميا وتطبيقيا في وطننا العربي وستحقق نجاحا كبيرا مادامت فلسفة أرجعت للمسرح العربي هويته وأصالته وذلك بالتركيز على المنحى الاحتفالي الجماعي وأشكاله الفطرية وبما أنها نظرية شاملة للإنسان والكون والوجود من خلال رؤية للعالم وهي الرؤية الاحتفالية. زد على ذلك أن الاحتفالية هي أقرب النظريات الدرامية صلة بالإنسان العربي مادامت تستند إلى الذاكرة الشعبية والتراث والوجدان الشعبي والتواصل الجماعي عبر فضاءات منفتحة كالأسواق والساحات.. لذلك، فأي نقد مهما كانت طبيعته سيخدم هذه النظرية وسيغنيها من قريب أو من بعيد.وكما قال المسرحي المغربي عبد المجيد فنيش:" ففي المغرب أصر عبد الكريم برشيد وجماعة المسرح الاحتفالي على المضي قدما لترسيخ مفهوم التأسيس وما نالت من هذا الإصرار الموجات الموسمية

---

[٥٠]- مصطفى رمضاني: **<u>قضايا المسرح الاحتفالي</u>**، ص:١٩٦-١٩٧؛

المعادية، ولاحمى الضرب والقذف، بل ازداد الاحتفاليون إيمانا بموضوعية طروحاتهم".[٥١]

٢-**مسرحية "ابن الرومي في مدن الصفيح" تطبيقا:**

يحمل عنوان المسرحية" **ابن الرومي في مدن الصفيح**" مفارقة رمزية ودلالية بين شاعر عربي عاش في العصر العباسي حياة شعبية قوامها: الفقر والانكماش والخوف والتكسب ومكان معاصر هو المدينة بأحيائها القصديرية الصفيحية التي تشخص التفاوت الطبقي والصراع الاجتماعي وافتقار الناس البسطاء إلى أبسط حقوق الإنسان. أي أن العنوان يحيل على جدلية الأزمنة: الماضي والحاضر وتداخلهما. ومن خلاله، يتبين لنا أن الكاتب يعصرن التراث ويحاول خلقه من جديد عن طريق محاورته ونقده والتفاعل معه تناصا ومتناصا. ويعني هذا، أن عبد الكريم برشيد يشتغل كثيرا على التراث حتى أصبح نموذجا يقتدى من قبل المسرحيين الهواة وحتى من قبل رواد المسرح الاحتفالي مثل: الطيب الصديقي، وإبراهيم العلج وعبد الله شقرون... وهذه العناوين المدهشة الغريبة التي يتداخل فيها الماضي والحاضر أو التراث وحضور المكان (المدينة المعاصرة) موجودة عند برشيد بكثرة مثل: امرؤ القيس في باريس، عنترة في المرايا المكسرة، النمرود في هوليود...

وتحتوي مسرحية " **ابن الرومي في مدن الصفيح**" سبع عشرة لوحة احتفالية تجسد عالمين: عالم الخيال وعالم الواقع.

يدخل ابن دنيال صاحب خيال الظل بعربته الفنية ليقدم فرجته للجمهور مع ابنته دنيازاد التي تذكرنا بأسماء

---

[٥١]- عبد الكريم برشيد:**الاحتفالية، مواقف ومواقف مضادة**، ص: ٥؛

شخوص ألف ليلة وليلة.لكن المسئول عن الستارة يرفض السماح له بالدخول مادام العرض المسرحي لم يبدأ؛ لكنه سيتعرف عليه بعد أن يكتشف أنه من كبار المخايلين المتخصصين في خيال الظل، وقد أتى إلى الركح من أوراق التراث الصفراء ليظهر ما لديه من الحكايات والمرايا بدلا من هذه المناظر والمشاهد التي يسعى أصحابها إلى بنائها جاهدين وفيها يفصلون الأغنياء عن الفقراء بينما المسرح حفل واحتفال ومشاركة جماعية:

" **عامل الستار:** سأرفع الستار ولكن ليس الآن. عمال المناظر لم يكملوا البناء بعد.

ابن دنيال: عمال البناء؟..لكن، أي شيء يبنون الآن؟ أريد أن أعرف ذلك....

عامل الستار: لن ترى جديدا....

ابن دنيال: ماذا أسمع؟

عامل الستار..فمنذ كان المسرح والمناظر محصورة في شيئين. القصور للأغنياء...

ابن دانيال:..والأكواخ للفقراء...

(تسمع الدقات التقليدية الثلاث، ينسحب عامل الستار)[٥٢]**.**

ويعرف ابن دنيال بنفسه وابنته ويقدمان نفسهما للجمهور كراويين سيقدمان له مجموعة من شخصيات خيال الظل قصد تسليته وإفادته، وأن ابن دنيال المخايل نزل من التاريخ المنسي إلى هامش الحاضر ليزرع بشارته وأمله في المستقبل:

ابن دنيال: أحبتي. أتيتكم من بين الصفحات الصفر الباليات. من الزمن المعلب النائم فوق الرفوف**.**

كنت حرفا تائها. معلقا منشورا
فوق حبل الزمن
فجئتكم، كدفقة نور كموجة صوت

---

[٥٢]- عبد الكريم برشيد:**<u>ابن الرومي في مدن الصفيح</u>**، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، ط١، ص:٩

كليل يمطر أقمارا ونجوما ساطعات
كنت عمرا فقيرا، بذر في غيبة السمار زيته
فجئته الآن من قلب غمامة
أحمل حفنة زيت وفي القلب شرارة..."[٥٣].

وبعد ذلك، يتحلق الأطفال حول عربة خيال الظل التي تنعكس في ستارتها الظلال والأضواء لتنسج أنفاسا احتفالية من الخيال والواقع، ولتعبربحكاياها عن فئات مجتمع المدائن والأقطار قريبة كانت أو بعيدة بكل تناقضاتها الحياتية.

وينتقل الكاتب من الخيال ومن لعبة خيال الظل إلى الواقع، واقع المدينة القصديرية ذات الأحياء الصفيحية حيث نلتقي بسكانها ولاسيما حمدان ورضوان وسعدان، هذه الطبقة الشعبية التي أنهكتها الظروف المزرية كالفقر والداء والبطالة وضغوطات الواقع التي لا تتوقف. يقصد المقدم هذه الفئة ليخبرها بضرورة الرحيل لتحويل هذا الحي الذي لا يناسبهم إلى فنادق سياحية جميلة تجذب السواح وتدر العملة الصعبة على البلد ريثما سيجد لهم المجلس البلدي مكانا لإيوائهم في أحسن الظروف. لكن أهل الحي رفضوا هذا المقترح وقرروا أن يكون موعد الرحيل من اختيارهم أنفسهم بدلا من أن يفرض عليهم من فوق وهو لا يخدمهم لا من قريب ولا من بعيد.وتدل الأسماء العلمية التي يحملها الثلاثة على السخرية والتهكم والمفارقة إذ يدل حمدان على الحمد وسعدان على السعادة و رضوان على الرضى على غرار عنوان المسرحية الذي يثير الحيرة والاستغراب المفارق.

ويحاول ابن دنيال أن يستقطب أهل الحي وأطفاله الصغار لكي يقدم لهم فرجة تنعكس على خيال الظل بعوالمه الفنطاستيكية وشخصياته التاريخية والأسطورية؛ لكن هذه الحكايات والقصص لم تعد تثير فضول السامعين وتشد انتباههم. لأنها حسب دنيازاد بعيدة عن واقعهم الذي يعيشون فيه. لذلك اختارت دنيازاد أن يكون الموضوع قريبا من حقيقة المشاهدين

---

[٥٣]- نفسه، ص:١١؛

يمس مشاكلهم ويعالج قضاياهم ويطرح همومهم، أي يكون المعطى الفني شعبيا. وهذا ما قرر ابن دنيال أن يفعله، أن يحكي لهم قصة الشاعر ابن الرومي في مدينة بغداد التي قد تكون قناعا لكل المدن المعاصرة كما يكون ابن الرومي الشاعر المثقف قناعا لكل المثقفين المعاصرين.

" **ابن دنيال**:ابن الرومي الذي رسمته وقصصته بيدي ليس وليد بغداد التي تعرفون... شاعر الليلة يا سادتي قد يكون من باريز، من روما، من البيضاء، أو من وهران. قد يكون علي بن العباس أو قد يكون الشاعر لوركا. قد يكون المجذوب أو بابلونيرودا. قد يكون من حيكم هذا. قد يكون أنت أو أنت أو أنت، من يدري؟ قد يكون وقد يكون... سادتي... نرحل الآن إلى بغداد- الرمز."[٥٤]

وبعد ذلك، ينقلنا ابن دنيال عبر صور خيال الظل وظلاله إلى بغداد المعاصرة بأكواخها الفقيرة وأحيائها القصديرية ومنازلها الصفيحية لنجد ابن الرومي منغلقا على نفسه منطويا على ذاته لا يريد أن يفتح بابه على العالم الخارجي ليرى الواقع على حقيقته: " هل أفتح الباب أو لا أفتحه؟ هل أفتحه؟

يومك يا ابن الرومي لغز محير، وأحلامك يا ضيعتي رموز غامضة... أحيا بين رمز ولغز."[٥٥]

ويزداد ابن الرومي الشاعر المنكمش الخائف على نفسه من العالم الخارجي تشاؤما وتطيرا من الوجوه التي كان يجاورها في حيه الشعبي المتواضع: أشعب المغفل الذي يتهمه ابن الرومي بالغيبة والنميمة ونقل الأخبار بين الناس والتطفل عليهم وجحظة الحلاق الذي كان يزعجه بأغانيه المستهجنة ودعبل الأحدب بائع العطور والمناديل الذي يعتبره وجه النحس والشقاء وعيسى البخيل الإسكافي العجوز الذي كان يعتبره رمزا للشح والتقتير.كل هذه الوجوه الشقية المنحوسة كان يتهرب منها الشاعر العالم، ويكره العالم لأنه لم يجد إلا

---

[٥٤]- نفسه، ص: ٢٢-٢٣؛

[٥٥]- نفسه، ص:٢٥؛

بيتا يطل على البؤساء والأشقياء والمعوقين والفقراء التعسين.لذا، أغلق بابه على هؤلاء الناس ولم يتركه مفتوحا إلا للذين يغدقون عليه بالنعم والفضائل من أمثال الممدوحين والأغنياء ورجال السلطة والأعيان خاصة رئيس المجلس البلدي. ويقصد الشاعر بيت عمته الرباب باحثا عن جارية حسناء ترافقه في دهاليز الحياة وتسليه في دروبها المظلمة الدكناء. ولم يجد سوى عريب الشاعرة الجميلة التي دفع فيها كل ما اكتسبه من شعره ومدحه قصد الظفر بها عشيقة وأنيسة تشاركه سواد الليالي ووحدته المملة القاتلة في كوخه الذي لا يسعد أي إنسان ولاسيما أنه يجاور دكاكين الجيران المنحوسين الأشرار. مما جعله يعاني من عقدة التطير والانطواء على الذات والهروب من بغداد المدينة وعالمها الخارجي ليعيش حياته في أحضان عريب سلطانة الحسن والدلال بكل حواسه:"
وبعد هذا يا ضيوف المخايل وعشاق الخيال...
سار الشاعر الحزين وعريب خلفه... سارا إلى حيث لا نور، لامسك، لا ريحان، ولا وسائد، سارا إلى أكواخ الخشب والقصدير، إلى حيث النور شموع والفرش حصير.
وصل الشاعر، أغلق خلفه كل ثقب وباب، وأقام أزمانا في حضرة الجارية قيام أهل النسك في المحراب"[٥٦].
وسيتحول ابن الرومي من شاعر مثقف إلى شاعر انتهازي متكسب لا يهمه سوى الحصول على الأعطيات والمنح من رجال الجاه والسيادة والسلطة حيث سيشتري رئيس المجلس البلدي ذمته بكتابة قصيدة شعرية يصور فيها بؤس الحي الصفيحي الذي يعيش فيه مع أولائك المنحوسين الأشقياء قصد طردهم من هذا الحي وهدم أكواخه التي يتعشش فيها الفقر والداء والبؤس والنحس قصد بناء فنادق سياحية تجلب العملة الصعبة لحكام بغداد الأثرياء وأعوانهم:
"**الخادم يا زمان**:.. المهم يا ابن الرومي أن المجلس البلدي قد اتخذ قرارا بهدم هذا الحي... لا تنزعج على بيتك، سيكون لك

---

[٥٦]- نفسه، ص: ٤١؛

ماهو أحسن، نعم، لقد فكروا فيك جيدا. ستتحول هذه الأكواخ الحقيرة إلى مركب سياحي ضخم يأتيه السواح الأغنياء من نيسابور وجرجان وفاس وصقلية. ستمطره ألوان من العملة الآتية من أركاديا وفينيقيا وقرطاج، هل تعلم؟ إن المجلس البلدي لا يطلب منك شيئا كثيرا. نعم، لاشيء غير أبيات من الشعر. أبيات تصور الحي الحقير وأهله. أنت تؤمن بالشؤم، أليس كذلك؟ تؤمن بأن متاعبك آتية من هذه الأكواخ الوسخة. من دعبل الأحدب، من جحظة المغني، من عيسى البخيل، من أشعب المغفل، من كل الصعاليك والمشردين، هذه فرصتك يا ابن الرومي للتخلص- وإلى الأبد- من شؤم هذا الحي ونحسه.."[٥٧].

ويستمر ابن الرومي في تطيره ونحسه حيث لا يفتح الباب مطلقا ليعرف ماذا وراء عالمه الداخلي المقفل؛ بل كان يطل على الواقع الموضوعي من ثقب صغير في الباب، وكان لا يرى من بغداد سوى جيرانه الأشقياء التعساء فيزداد تشاؤما إلى تشاؤم، فتسود الحياة في وجهه لولا الحب الذي تغدقه عليه جاريته الحسناء والأحلام اللذيذة التي تسعده في منامه ويقظته:

"**أشعب المغفل**: ولم لا؟ لقد قلتها دائما وما صدقتم. الشاعر أقدامه في التراب مثلنا ولكن رأسه في السحاب.

دعبل الأحدب: من أجل هذا إذن، أقفل الباب خلفه.

جحظة المغني: الملعون، وأنا من تصورته كل صباح ينهض من فراشه، يلبس أثوابه ثم يطل على بغداد من ثقب المفتاح.

عيسى البخيل: ومن الثقب ياجحظة ماذا يرى الشاعر؟

عيسى البخيل:ماذا يمكن أن يرى غير دعبل الأحدب القاعد صباح مساء بلا بيع ولا شراء؟

دعبل الأحدب: أما أنا فقد تصورته يا رفقتي يقوم كل صبح وفي عينيه حلم أخضر. يترك الوسادة وعلى شفاهه بقايا ابتسام الأحلام. يقوم الشاعر وفي قلبه شوق إلى بغداد فيكون أول شيء يسمعه هو صوت جحظة، فيعود المسكين إلى فراشه،

---

[٥٧] - نفسه، ص:٥٦-٥٧؛

يخلع ملابسه وفي قلبه خوف من يوم نحس... أعوذ بالله من يوم غرته صوت جحظة. ثم يتلو القرآن ويعلق التمائم ويقرأ اللطيف... يا لطيف.يا لطيف، يا لطيف، يا لطيف..."[٥٨].

وينتقل ابن الرومي كما قدمه الراوي من شاعر متشائم متكسب إلى شاعر حالم مستلب ومغترب عن واقعه الخارجي، يعيش الخيال في واقعه يركب السحاب وهو معلق بالتراب الأرضي وكوخه الحقير يتأفف من جيرانه الذين يحبونه ويشعرون به أيما شعور وإحساس:

" عدتم من جديد، أنتم عذابي الذي يمشي وينطق، متى تفهمون أن حضوركم يسرق النور من أيامي؟ أجيبوني! أليس من حقي أن أحيا ككل الناس؟ ماذا أذنبت في حق السماء؟ ماذا أذنبت في حقكم؟ اغربوا عن وجهي واتركوني أجتر عذابي... إليكم عني.. ابتعدوا عن بابي وأعتابي، لقد لوثتم الضياء والهواء... اتركوني، اتركوني."[٥٩]

وسيتصالح ابن الرومي مع جيرانه الذين قرروا الارتحال بعيدين عنه حتى يكون سعيدا في حياته ماداموا قد أصبحوا في رأيه رموز الشر والنحس والتطير والتشاؤم. لكن ابن الرومي سيتعلم درسا مفيدا من عريب- صارت حرة بعد انعتاقها من الرق وعبودية العقود المزيفة- التي اختارت أن تعيش معه بشرط أن يفتح بابه للآخرين وجيرانه الذين هم ضحايا الواقع والاستلاب والاستغلال طغمة الجاه والسلطة، وأن تعيش معه في هذا الحي الشعبي مع هؤلاء الناس الطيبين الأبرياء الذين همشوا من قبل المسئولين وأصحاب القرار الذين يريدون ترحيلهم قصد الاستيلاء على ممتلكاتهم وحيهم الذي يسكنون فيه لاستثماره في مآربهم الشخصية:

"**عريب**: لقد منحتني حق الاختيار وقد اخترت. اخترت أن أكون إلى جوارك، إلى جوار دعبل وعيسى وجحظة وأشعب وغير هؤلاء. إنني أراك واقفا في بركة ماء وعيونك

---

[٥٨]- نفسه، ص: ٦٠-٦١؛

[٥٩]- نفسه، ص:٧٥؛

فوق...سجين بغداد وأشياخها وسجين نفسك...ابن الرومي، إنني أشفق عليك من..."[60].

وسيصبح ابن الرومي شاعرا ثائرا يتصالح مع جيرانه ويمنعهم من الرحيل ويعترف بأخطائه الجسيمة التي ارتكبها في حقهم وبأن سماسرة السراب هم المسئولون عن هذا الاستلاب والتخدير الاجتماعي ووعدهم أن يكونوا يدا واحدة في وجه المستغلين وبائعي الأحلام الزائفة:

"**ابن الرومي**: عيسى، جحظة، دعبل، أشعب، اقتربوا. هذا قلبي التعس أنشره عند أقدامكم سجادا وبساطا. اقتربوا...

جحظة المغني:(**بارتياب**) ما هذا الكلام الزائد؟

عيسى البخيل: هل أنت بخير يا ابن الرومي؟

ابن الرومي: نعم، لأول مرة أشعر بأنني أحيا وأتنفس وأرى. اقتربوا، اقتربوا يا من في أحداقكم أقرأ مافي القلب. قلوبكم ناصعة ظاهرة. أراها منشورة أمام الكل على حبل الغسيل... أشعب، يا رسول الحي وقلبه، لست فضوليا. نعم، لأنك الجزء والكل. أنت روح بغداد، الظل، بغداد الفقراء... وأنت ياجحظة، ياكروان حي الصفيح، غنيت عذابنا وشقاءنا، غنيت أفراحنا... وأنت يا دعبل...

دعبل الأحدب: سأرحل كما ودعتك يا ابن الرومي.

ابن الرومي: لا بل ستبقى، نعم، أخاف عليك من العراء. أخاف من قبضة السماسرة. ستبقى. سيبقى الجميع. وليذهب الخادم يا زمان إلى الجحيم...

عيسى البخيل: يا زمان؟!هذا الاسم جديد على سمعنا يا ابن الرومي..

ابن الرومي: سأحدثكم عنه، ولكم ليس الآن... وأنت يا عيسى؟

عيسى البخيل: لست بخيلا يا ابن الرومي. صدقني...

ابن الرومي: أصدقك..."[61].

---

[60]- نفسه، ص: ٨٧؛

[61]- نفسه، ص: ٨٩-٩٠

وتختار عريب في الأخير أن تدفع الشاعر لمعرفة العالم الخارجي قصد تحريره من خياله وأوهامه وأحلامه وانكماشه الداخلي واغترابه الذاتي والمكاني، فأرسلته ليبحث لها عن خلخاله الذي ضاع منها في السوق؛ وبعد تردد وتجاهل قرر ابن الرومي أن ينزل عند رغبة عريب وأن يبحث لها عن خلخالها:

" **عريب**: (تحدث نفسها في حزن) ياالله! ماذا فعلت؟ بعثت به إلى السوق لا ليعود بالخلخال ولكن لأحرره من نفسه وأوهامه. تراني فعلت خيرا أم ارتكبت خطأ قاتلا؟ لست أدري.. لست أدري..."[٦٢]

ويعود الكاتب إلى خيال الظل وصاحبه ابن دنيال الذي ثار عليه المشاهدون من أهل الحي القصديري؛ لأنهم لم يمنحهم الحلول ويخبرهم عن ابن الرومي الثائر الذي خرج إلى السوق والعالم الخارجي باحثا عن الخلخال الضائع. لكن ابنته دنيازاد وهي من جيل الحاضر على عكس أبيها الذي مازال يعيش أحلام الماضي الأصفر تدعو إلى الثورة والنضال والتغيير والتظاهر من أجل الدفاع عن الحقوق المشروعة فتختار الحركة بدلا من اللفظ البراق والشعارات الجوفاء:

" **ابن دانيال**:دنيازاد، إلى أين تذهبين يا ابنتي؟

دنيازاد: أين أذهب؟ أذهب إلى حيث يذهب هؤلاء.

ابن دانيال:ولكننا لسنا منهم، نحن من عالم آخر...

دنيازاد: أنت واهم يا أبي، ليس هناك إلا عالم واحد ومدينة واحدة...الكلمة التي تفتقر إلى الحركة هي كلمة زائفة تماما كعملة بلا رصيد. وجودنا داخل المدينة وعذابها أشياء لايمكن القفز فوقها. تعال يا أبي.. عذاب الفقراء ماكان يوما فرجة ولن يكون أبدا...تعال....(**تمد يدها لابن دانيال. يتردد هذا لحظة لم يعطيها يده).**"[٦٣]

---

[٦٢] - نفسه، ص: ٩١؛

[٦٣] - نفسه، ص: ٩٥؛

تجسد المسرحية – إذا- تقابلا بين عالمين: عالم الكلمة وعالم الحركة، وبين عالم الخيال الحلمي والواقع المدقع، إنها ثنائية جدلية تصور صراع المثقف العربي مع السلطة والواقع وأخيه الإنسان. لقد لاحظنا أن ابن الرومي عبر المسرحية مر بعدة مراحل:

١- ابن الرومي الشاعر المتشائم المنكمش
٢- ابن الرومي الشاعر العاشق
٣- ابن الرومي الشاعر المتكسب والمستلب
٤- ابن الرومي الشاعر الثائر المتحرر من أوهامه.

فبعد الموت والضياع والاستلاب والانكماش الذاتي والموضوعي يعود الشاعر إلى الحياة مرة أخرى شاعرا جديدا يعانق قضايا الناس وهمومهم ويكابد آلامهم ومعاناتهم ويحارب معهم سماسرة الزيف والسراب، إنه يموت لينبعث من جديد على غرار **أسطورة العنقاء** التي قوامها الاحتراق والموت والتجدد مرة أخرى بفضل فلسفة عشيقته عريب التي اقترحت عليه أن يتيه في العالم الخارجي ليعرف الواقع على حقيقته الواضحة بدون تزويق أو قناع. ويقول عبد الكريم برشيد بأن هذه المسرحية شاملة ومركبة من عدة مستويات:" أقول هذا لأن المسرحية تعتمد على بناء مركب. بناء تجسده مستويات متعددة ومتناقضة- مستوى الواقع- ومستوى خيال الظل- الحقيقية- الحلم- الوعي- اللاوعي- الحاضر- الماضي- أل(هنا)- أل(هناك) ويمكن أن نحصر كل هذا المستويات وأن نختصرها في مستويين اثنين أساسين:

- مستوى الواقع. حيث الأحداث داخل حي قصديري منتزع من نفس المدينة التي تعرض بها المسرحية ومن نفس زماننا.
- أما المستوى الثاني فيدور داخل صندوق خيال الظل. وهو صندوق المخايل شمس الدين بن دانيال وابنته

دنيازاد. فيما بينهما وعلى هذا الأساس فإن قصة ابن الرومي لا يمكن أن ينظر إليها نظرة واحدة موحدة..."[٦٤]

ويتبين لنا كذلك أن مسرحية **ابن الرومي في مدن الصفيح** مسرحية متركبة من لوحتين منفصلتين: لوحة واقع المدينة بأحيائها القصديرية وبؤسها المأساوي وانتشار الفكر الاستغلالي والتفاوت الاجتماعي والطبقي(لوحة الواقع الاجتماعي) ولوحة ابن الرومي التي يعكسها التخييل الدرامي عن طريق خيال الظل(التخييل التاريخي والتراثي). وداخل هذا السرد التخييلي نجد صراعا بين راو يعيش على أنقاض الماضي والبطولة الضائعة وراو يعيش عصره ويعانق همومه مثل المثقف العضوي الذي تحدث عنه **أنطونيو غرامشي**.كما أن المسرحية تزاوج بين الأصالة " ابن الرومي- ابن دانيال" والمعاصرة " واقع المدينة".وتبقى المدينة فضاء دراميا وسينوغرافيا لكثير من الكتابات المسرحية لما لهذا الفضاء المعاصر من آثار سلبية على الإنسان المعاصر بسبب الطابع التشييئي للعلاقات الإنسانية الناتجة عن الرأسمالية الجشعة والليبرالية الاقتصادية الفردية والعولمة التي صارت غولمة من شدة الاحتكار والتغريب والقضاء على الأصالة والخصوصيات الحضارية والفكرية للشعوب الضعيفة أو النامية كما نجد عند برشيد نفسه: **إمرؤ القيس في باريس،والنمرود في هوليود** أو عند المسكيني الصغير: **عودة عمر الخيام إلى المدينة المنسية والخروج من معرة النعمان وأهل المدينة الفاضلة** لرضوان أحدادو **ومرتجلة فاس** لمحمد الكغاط **ومدينة العميان** لمحمد الوادي **والهجرة من المدينة** لعبد الكريم الطبال.

ويتبين لنا مما سلف ذكره، أن مسرحية ابن الرومي هي مسرحية احتفالية اجتماعية واقعية جدلية تستحضر التراث

---

[٦٤]- عبد الكريم برشيد: **الكائن والممكن في المسرح الاحتفالي**، ص:٢١٤؛

لغربلته وتعريته لتشخيص عيوبه قصد إضاءته من جديد: بناء وإصلاحا عبر النقد الذاتي والتغيير الداخلي. ويقول الدكتور مصطفى رمضاني:" فبرشيد قد وظف شخصية ابن الرومي كرمز للمثقف العربي غير المتموضع طبقيا، لأنه يعيش أزمة التأرجح بين طموحاته الطبقية والإحباطات المتتالية التي يعيشها في المجتمع. لهذا وجدناه يصور ابن الرومي كشخصية مركبة: ابن الرومي الوصولي، ابن الرومي العالم، ابن الرومي الثائر. فابن الرومي شخصية قد خلقها برشيد من خياله حقا. ولكن من المؤكد أن لها ما يعادلها في الواقع. ثم إن المبدع ليس مطالبا باستنساخ هذا الواقع حتى نطالبه بأن يعكسه لنا عكسا فوتوغرافيا. فالواقع معطى تاريخي ولكنه أيضا حركة لا تعرف الاستقرار. لهذا فالمبدع مطالب بتشريحه في أبعاده المختلفة والمعقدة عبر متغيراته وثوابته من أجل تغييره وخلق المستقبل".[٦٥]

٥-الصراع الدرامي في المسرحية:

أما **الصراع الدرامي** فيتمثل في صراع المثقف ضد الاستلاب والاستغلال من خلال صورة ابن الرومي الشاعر العالم ورئيس المجلس البلدي وسماسرته المزيفين وصراع أهل الحي القصديري(حمدان ورضوان وسعدان) ضد المقدم ورؤساء التخمة.وهذا يجسد لنا الصراع الطبقي والاجتماعي بين الفقراء وأهل الجاه والسلطة. كما أن هناك صراعا بين الفكر المثالي(ابن دنيال- ابن الرومي في بداية المسرحية ووسطها) والفكر الواقعي(حمدان ورضوان وسعدان ودنيازاد وعريب)، وصراعا بين المستغلين بكسر الغين(المقدم –رئيس المجلس البلدي- الخادم يا زمان ومساعديه- الرباب) والمستغلين بفتح الغين(كسعدان ورضوان وحمدان وابن الرومي وأشعب المغفل ودعبل

---

[٦٥]- مصطفى رمضاني: نفسه، ص: ١٨٢؛

الأحدب وجحظة المغني وعريب وجوهرة وحبابة)، ناهيك عن الصراع بين الفن والواقع وبين الانغلاق والانفتاح وبين الذات والموضوع وبين الماضي والحاضر.ولكن هذا الصراع في جوهره ليس عموديا كما كان في التراجيديات اليونانية الكلاسيكية بين البطل والآلهة بل هو صراع أفقي بين الإنسان والإنسان.

٦-الشخصيات الدرامية:

أما **الشخصيات الدرامية** في المسرحية فهي أقنعة رمزية ويمكن تصنيفها إلى أصناف عدة، فهناك شخصيات تراثية تنتمي إلى الماضي الشعبي والأسطوري (ابن دنيال- دنيازاد) والأدبي (ابن الرومي)وشخصيات معاصرة تنتمي إلى الحاضر(سعدان- رضوان-حمدان- المقدم- رئيس المجلس البلدي)، كما أن هناك شخصيات مثالية مثل: ابن دنيال وابن الرومي وشخصيات واقعية مثل: سعدان ورضوان وحمدان وعريب...كما أن هناك شخصيات كادحة مستغلة بفتح الغين مثل: سعدان وحمدان ورضوان وجحظة المغني وعيسى البخيل ودعبل الأحدب وعريب وشخصيات مستغلة (بكسر الغين) تملك الجاه والسلطة والزيف مثل: المقدم و الخادم يا زمان ورئيس المجلس البلدي.وسنحاول الآن رصد مواصفات الشخصيات المذكورة في المسرحية التي صاغ الكاتب أسماءها في صيغة المفارقة والسخرية:

الشخصيات	دلالة الإسم	الوظيفة الاجتماعية	السمات الخارجية	السمات الأخلاقية والنفسية
ابن الرومي	دلالة الاغتراب	شاعر	شاعر فقير – عاطل- يسكن كوخا	الانكماش- الخوف- التطير-

			صفيحيا في أحياء بغداد- وحيد بدون أهل- مولى عريب-	منغلق على نفسه- مثالي- عاشق الجواري
أشعب المغفل	دلالة على التطفل والغفلة	رسول الحي	عالم- شاعر- خطيب-	خير- طيب مع جيرانه ولاسيما مع ابن الرومي
جحظة المغني	جحوظ العينين	حلاق	مولع بالغناء- فقير- له دكان صغير-	الطيبوبة- المرح-
دعبل الأحدب	التشويه الخلقي	بائع العطر والمناديل	تاجر- فقير- ظهر متورم-	الطيبوبة- حب الجوار
عيسى البخيل	البخل	إسكافي	عجوز- فقير- يقتصد في معيشته لشراء كفن الموت	الطيبوبة- الواقعية-
عريب	العروبة	جارية	شاعرة- مغنية- راقصة- راوية- جميلة الحسن- ابنة العرب-	واقعية- اجتماعية- إنسانية-
جوهرة	غلاء الثمن	جارية	عازفة على آلة العود-	المرح- الطيبوبة-
حبابة	اللمعان والاتقاد	جارية	طرازة- ابنة الروم- جميلة المنظر بجيدها وعيونها الزرق وحواجبها-	المرح - الطيبوبة
الرباب	الموسيقى والغناء والعزف	معلمة الجواري	تاجرة في الجواري- امرأة عجوز شمطاء	شريرة- مستغلة- فاجرة- تحب المال- خبيثة

			ماكرة-	
المقدم	دلالة على الأولوية في الإشراف ونقل الأخبار	من عيون السلطة	من أعوان السلطة- رجل متسلط- يرافقه الأعوان لتنفيذ الأوامر-	رسول الشؤم والنحس- خبيث- ساخر-
الخادم يا زمان	خدمة السلطة	خادم رئيس المجلس البلدي	سمسار حقير- يتولى تسيير الشؤون المالية والعاطفية لرئيس المجلس البلدي	كذاب- محتال- مادي- منافق- زائف-
عاشور	قد يكون من مواليد عاشوراء	أبله الحي	طفل كبير- يرتدي ثياب رعاة البقر- يحمل مسدسا- أبله ومجنون- يحب اللعب الطفولي	الطيبوبة- حب اللعب- حب السينما-
سعدان	السعد المفارق	كاتب عمومي	الفقر- يسكن حيا قصديريا-	حكيم الحي ولقمانه- واقعي-
رضوان	الرضى المفارق	عامل	الفقر- يسكن حيا قصديريا- صاحب بذلة زرقاء-	ساعد الحي- واقعي-
حمدان	الحمد المفارق	شاعر الحي القصديري	الفقر- يسكن حيا قصديريا-	الزعامة- الواقعية-
ابن دنيال	دلالة تراثية مرتبطة	صاحب خيال الظل وراو	مخايل- عجوز- من	مثالي- عالم-

	بخيال الظل		الجيل الماضي-	
دنيازاد	دلالة تراثية مرتبطة بألف ليلية وليلة	مساعدة صاحب خيال الظل وراوية كذلك	فتاة غجرية- ابنة ابن دانيال-شابة- من الجيل الحاضر-	واقعية- ثورية- اجتماعية-

٧-<u>**الفضاء السينوغرافي:**</u>

ومن حيث **الفضاء السينوغرافي** للمسرحية، فالنص يتموقع في فضاءين متقابلين: بغداد التراث بأكواخها الفقيرة والمدينة المعاصرة التي قد تكون الدار البيضاء بأحيائها القصديرية الصفيحية أو مدينة معاصرة أخرى، دون أن ننسى الفضاء الاحتفالي وهو الخشبة بخيال ظلها. ولكن يلاحظ أن هناك تداخلا في الأمكنة والأزمنة(الماضي/ الحاضر) مما يجعل المسرحية تنزاح عن القاعدة الأرسطية(الوحدات الثلاث) في بناء النص المسرحي.

ولكن ما هي تجليات الاحتفالية في هذه المسرحية من حيث المعطى الدلالي والسينوغرافي؟

٨- <u>**تجليات الاحتفالية في المسرحية:**</u>

من أهم تمظهرات النظرية الاحتفالية في هذه المسرحية نجد التعيين الجنسي تحت اسم " **احتفال مسرحي**" بدل العرض المسرحي أو النص المسرحي وهذا إن دل على شيء فإنما يدل على مدى انتماء النص إلى المسرح الاحتفالي الذي استبدل كثيرا من المصطلحات كتقسيم الفصول إلى لوحات احتفالية وتسمية الكتاب بالنص الاحتفالي.كما يحمل العنوان عنصر الإدهاش والفانتازيا والتغريب والمفارقة من خلال استخدام التراث في جدلية مع الواقع المعاصر والعزف على إيقاع تداخل الأزمنة: الحاضر في الماضي والماضي في

الحاضر.وتظهر الاحتفالية في اعتبار المسرح حفلا واحتفالا يشمل التمثيل والرقص والشعر والغناء والزجل، والثورة على الدقات التقليدية الثلاث والخشبة الإيطالية بمناظرها وكواليسها وستاراتها ونزع الأقنعة التي تذكرنا بنظرية التغريب البريختية وتكسير الجدار الرابع لأن ابن دانيال ودنيازاد ينطلقان من الصالة ليمرا إلى الخشبة كما في اللوحة الاحتفالية الأولى، وتتجلى أيضا في استخدام الذاكرة الشعبية كاستنطاق خيال الظل المرتبط بابن دانيال وتوظيف السينما والمسرح داخل المسرح (مسرحة الجواري الثلاث لمعلمتهن رباب وهي تصدر أوامرها)، والاعتماد على لغة متنوعة كالحوار والشعر والمنولوج والسرد الحكائي كما نجده لدى ابن دانيال علاوة على لغة الرقص والغناء (لغة الجواري) ولغة التصفيق عند المتلقي. كما تتداخل لغة التراث الفخمة الجزلة ولغة الواقع المعاصر.

وتحضر الاحتفالية في الواقعية الشعبية التي تتجسد في معانقة هموم الفقراء والطبقة الكادحة وتصوير مدن الصفيح ومعاناة سكانها من الطرد التعسفي و الاستغلال والظلم وتهديدات أهل الجاه والنفوذ والسلطة. كما تتجلى هذه الشعبية في ذلك التواصل الحميمي بين الممثلين والجمهور وبين الراوي والطبقة الشعبية وابن الرومي مع أهل حيه. كما تنتهي المسرحية بخاتمة احتفالية تتمثل في الأمل والتغيير والتبشير بمستقبل جديد مادام هناك إرادة التحدي والإصرار والكفاح:

" **دنيازاد**:أنت واهم يا أبي، ليس هناك إلا عالم واحد ومدينة واحدة... الكلمة التي تفتقر إلى الحركة هي كلمة زائفة تماما كعملة بلا رصيد. وجودنا داخل المدينة وعذابنا أشياء لايمكن القفز فوقها. تعال يا أبي... عذاب الفقراء ماكان يوما فرجة ولن يكون أبدا... تعال..."[٦٦].

---

[٦٦]- عبد الكريم برشيد: **ابن الرومي في مدن الصفيح**، ص: ٩٥؛

وسينوغرافيا، لقد وظف الكاتب تقنيات المسرح الفقير كالستائر والمصطبة والإطارات والنوافذ التي تشكل دور القصدير ودار ابن الرومي والدكاكين الصغيرة والساحة.أما الإكسسوارات والملحقات فكانت وظيفية واحتفالية كعربة خيال الظل والشمع وآلة العود والسبحة والأقنعة والمناشير والكتاب... كما تبدو الموسيقى التصويرية وظيفية تتلون سيميائيا وسياقيا وتتغير بتغير اللوحات والمشاهد الدرامية. و تتخذ الملابس دلالات سيميائية كأثواب الغجر كما عند ابن دنيال وابنته أو لباس العمال كما عند رضوان أو لباس الويسترن الأمريكي كما عند عاشور...إنها دلالات مختلفة ذات شفرة رمزية احتفالية. أما اللغة فهي لغة احتفالية تقوم على الحوار والشعر والرقص والغناء والفصحى والعامية والسخرية والمفارقة والفكاهة اللعبية.كما تتجلى الاحتفالية في تكسير الوحدات الثلاث : فهناك تعدد الأمكنة(المدينة المعاصرة- بغداد ابن الرومي) وتداخل الأزمنة(الماضي والحاضر والمستقبل) وتعدد الأحداث(قصة ابن الرومي- قصة سكان الحي القصديري مع المقدم) وتركيب اللوحات الدلالية المنفصلة التي تنزاح عن القالب الأرسطي الذي يتميز بالاتساق الدلالي(لوحة المدينة المعاصرة منفصلة دلاليا عن لوحة ابن الرومي على الرغم من وجود التوازي والتماثل البنيوي والإيقاعي).

ويثبت الدكتور مصطفى رمضاني أن المسرح الاحتفالي يعتمد على المستوى السينوغرافي على:" تقنيات بسيطة وموحية، فالديكور ينبغي أن يكون وظيفيا ودالا، والإنارة تأخذ بعدا سيميولوجيا وكذا التمويج ولا وجود للإكسسوارات إلا إذا كانت وظيفية، أيضا لهذا يكون الاقتصاد في هذا المستوى السينوغرافي ضروريا لأن طاقة الممثل الجسدية هي الأساس في التواصل، أي أن التواصل الاحتفالي ينبغي أن يعتمد على طاقات حية وإنسانية من خلال اللغة والحركة والحوار".[٦٧]

---

[٦٧]- د. مصطفى رمضاني: (الاتجاهات الأساسية في مسرح الهواة بالمغرب)، **المشكاة**، ص: ٧٠؛

وخلاصة القول: إن " **ابن الرومي في مدن الصفيح**" خير نموذج درامي ونص مسرحي يعبر بكل وضوح وجلاء عن النظرية الاحتفالية باعتبارها بديلا للمسرح الغربي الأرسطي، كما أن هذا النص الاحتفالي يشكل مرحلة مهمة في تأصيل المسرح العربي وتأسيسه. ولكن تبقى المشكلة الأساسية في هذا المسرح كما يطرحه النص في صعوبة التحرر من الخشبة الإيطالية ومستلزماتها السينوغرافية والإخراجية التي تتناقض والنظرية الاحتفالية التي تدعو إلى فضاء مفتوح كالساحات والأماكن العمومية والفضاءات المنفتحة وأماكن الحلقة.... ومهما تفهمنا تبريرات الدكتور عبد الكريم برشيد عن استحالة وجود هذه الفضاءات الاحتفالية لأسباب سياسية وأمنية فإننا لن نقبل باحتفالية جزئية تلبس قالبا أرسطيا وغربيا ومضمونا عربيا.

٥- أبو حيان التوحيدي للطيب الصديقي: بين جدلية المثقف والسلطة وفن البساط

يعد **الطيب الصديقي** من المؤسسين الفعليين للمسرح المغربي لاسيما الاحترافي منه والاحتفالي. وهو من مواليد مدينة الصويرة، غادر المدرسة منذ حداثة سنه ليتابع التداريب الدرامية في قسم الشبيبة والرياضة ثم في دار المسرح بالدار البيضاء. و " تاريخيا يقترن ظهور اسم الفنان الطيب الصديقي على خشبة المسرح المغربي بسنة ١٩٥٦، حيث أعطى انطلاقة البوادر الأولى للاحتراف المسرحي. بعدما تعبأت وزارة الشبيبة والرياضة ونقابة الاتحاد المغربي للشغل لاحتضان أجود العناصر في التمثيل والإخراج والتأليف، لتكوين فرق مسرحية احترافية قادرة على بلورة طموحات الفنانين المغاربة في إيجاد ذات مسرحية مغربية".[٦٨] وبعد عودته إلى المغرب ١٩٥٧م، أظهر الطيب الصديقي نشاطا فائقا وحيوية كبيرة في مجال المسرح؛ إذ أسس بالدار البيضاء المسرح العمالي الملتزم بقضايا العمالة وهمومها على غرار المسرح العمالي بألمانيا **لأروين بيسكاتور**. ولكن هذا المسرح العمالي لم يستمر إلا ثلاث سنوات فقط "١٩٥٧- ١٩٥٩". وتوقف هذا المسرح لأسباب ذاتية وموضوعية، يقول الدكتور **حسن المنيعي**:" يمكننا القول دون تردد إن المسرح العمالي في المغرب اقتيد إلى إفلاسه، بسبب تنظيمه الفاسد، فقد تمركز مبدئيا في مدينة الدار البيضاء وحدها، دون أن يسعى إلى توسيع رقعة عمله في غيرها من المدن. وبعد ذلك، اكتفى بدعاية بسيطة، في الوقت الذي كان نجاحه يفرض تعبئة جهاز دعائي ضخم من شأنه أن يمس جميع القطاعات القابلة لجلب جمهور واسع. وأخيرا، فإن الريبرتوار المناقض لتطلعات الطبقة الكادحة كان لا يثير أفرادها، رغم تقنية الصديقي الجريئة التي تحرص على تبسيط النص في عملية الاقتباس، والتي تعطي للإخراج أسلوبا جد طبيعي، لتجعل المتفرجين يشعرون بحضورهم في نطاق المأساة. ورغم كل ذلك، فقد

---

[٦٨]- محمد أديب السلاوي:**المسرح المغربي البداية والامتداد**، دار وليلي، مراكش، ط١، ١٩٩٦، ص:٨٤؛

كان من العسير تجنب الفشل، مع أنه كانت هناك فرصة للنجاح، فقد كان من العسير تجنب الفشل، مع أنه كانت هناك فرصة للنجاح، وذلك بالبحث عن اتصال مباشر بالعمال، ودفعهم لمساهمة دقيقة، الشيء الذي كان سيسجل ميلاد فن بروليتاري صرف "[٦٩]. لكن عبد الله ستوكي ربط ذلك التوقف بأسباب ذاتية، إذ يقول: "لكن الصديقي من نحو آخر أبان عن تناقضات خطيرة، لأن الفراغ الموجود بالمسرح المغربي أبرز بوضوح الأسماء[٧٠] القليلة ذات الكفاءة، هذه الأسماء التي فرضت بعد ذلك رؤيا ضيقة أضرت بحركة البحث عن المسرح الوطني الأصيل. فالصديقي نفسه انحرف إلى الحد الذي أصبح معه رهن الطلب والمناسبات وتخلى عن كل مغامرة شخصية خلاقة. فهذا الفنان انحرف إلى الانتهازية النافعة وتدلى بموهبته حتى أصبح مجرد مهرج رسمي"

وبعد ذلك، ساهم الطيب الصديقي في تأسيس المسرح البلدي البيضاوي وتنشيطه دراميا بفرقته الاحترافية إبان ١٩٦٠-١٩٦١م. وفي هذه الفترة، سيجرب هذا الفنان المتمرس بأدواته التمثيلية والإخراجية ريبرتوار المسرح العالمي عن طريق الاقتباس والمغربة والسير عبر كل التيارات المسرحية الغربية ولاسيما المسرح اللامعقول أو مسرح العبث. ولكن الطيب الصديقي سينتقل إلى مرحلة أخرى، وهي مرحلة التأسيس والتأصيل وذلك بالنبش في التراث المسرح العربي والمغربي. وقد كان السباق إلى بلورة المسرح الاحتفالي الذي نظر له عبد الكريم برشيد، وقد أثراه الصديقي بالتجارب التطبيقية الإخراجية. وقد ثار على الخشبة الإيطالية وخرج بالمسرح إلى الفضاء المفتوح: إلى الساحات العمومية والملاعب وساحة

---

[٦٩]- د. حسن المنيعي: **<u>أبحاث في المسرح المغربي</u>**، منشورات الومن، ط٢، ٢٠٠١، ص:١٢٥؛

[٧٠]- نقلا عن نجيب العوفي: **<u>جدل القراءة</u>**، دار النشر المغربية، الدار البيضاء، ط١، ١٩٨٣، ص:٩٧؛

جامع الفنا بمراكش...وجعل من المسرح فن شعبيا احتفاليا على غرار **مسرح أفنيون** لدى أستاذه **جان فيلار**.
وأصبح الطيب الصديقي اسما لامعا في الإخراج المسرحي والتمثيل السينمائي(فيلم الرسالة- إخراج فيلم الزفت١٩٨٤) في المغرب والوطن العربي، وصارت مسرحياته الاحتفالية والتراثية نماذج يقتدى بها ومدرسة متميزة ومستقلة بنفسها وعلامة بارزة لمسرح عربي يتأسس تأصيلا وهوية وتجريبا.
ومن أنشطة الطيب الصديقي تأليفا وتمثيلا وإخراجا نذكر:

١- **الوارث** عن الوارث العالمي لرينيار
٢- **المفتش** عن ريفيزور لغوغول
٣- **بين يوم وليلة** لتوفيق الحكيم
٤- **برلمان النساء** لأرستوفان
٥- **الحسناء** عن أسطورة ليدي كوديفا للكاتب جان كانول
٦- **مولاة الفندق** لكارلو جولدوني
٧- **محجوبة** عن مدرسة النساء لموليير
٨- **فولبون** لبن جونسون
٩- **انتظار مبروك** عن انتظار جودو لبكيت
١٠- **حميد وحماد**
١١- **معركة الملوك الثلاثة**
١٢- **المغرب واحد**
١٣- **سلطان الطلبة** ألفها مع عبد الصمد الكنفاوي
١٤- **مولاي إسماعيل** لمحمد السعيد
١٥- **ديوان سيدي عبد الرحمن المجذوب**
١٦- **مومو بوخرصة** عن يونيسكو
١٧- **إمديه أو كيف نتخلص منه** ليونيسكو
١٨- **في الطريق**
١٩- **سيدي ياسين في الطريق**
٢٠- **أبو حيان التوحيدي**
٢١- **طالب ضيف الله**، اقتباس أحمد الطيب العلج عن طلب زواج لتشيكوف

٢٢- **رجل في المصيدة** عن روبير طوماس

٢٣- **مدينة النحاس** مسرحية شعرية لمحمد سعيد

٢٤- **محجوبة**

٢٥- **الرأس الشعكوكة** لمحمد سعيد

٢٦- **الحراز**

٢٧- **مقامات بديع الزمان الهمذاني**

٢٩- **لعبة الحب والمصادفة** لماريفو

٣٠- **الفصل الأخير** لمحمد عزيز السغروشني

٣١- **الأكباش يتمرنون** للطيب العلج

٣٢- **النقشة** عن مذكرات أحمق لغوغول

٣٣- **فاندووليس** لفرناندو أربال

٣٤- **على عينك يابن عدي** اقتبسها حميد الزوغي عن ليالي الحصاد لمحمود دياب

٣٥- **مولاي إدريس**

٣٦- **النور والديجور**

من خلال هذا الجرد، نستخلص بأن **الطيب الصديقي** تعامل مع مجموعة من المرجعيات في كتابة مسرحياته أو إخراجها:

أ- المسرح الغربي بمدارسه الدرامية(المدرسة الوجودية- الواقعية- العبث-....)

ب- التاريخ المغربي

ج- الموروث الشفهي والذاكرة الشعبية

د- التراث الأدبي والصوفي

كما استعمل عدة تقنيات في التعبير عن تجاربه المسرحية كالحلقة وفن البساط والقالب الأرسطي ومسرح اللامعقول وقالب المقامات وسلطان الطلبة والراوي....وشغل الفضاء المفتوح للتحرر من شرنقة المسرح الإيطالي وقواعد المسرح الأرسطي.

وتجدر الإشارة إلى أن هذا الكاتب" يستحق – يقول حسن المنيعي- كل التنويه اللازم، لأن مسرحنا كان بإمكانه أن يظل في حالة تدهور وفي مؤخرة الدول الأفريقية، لو لم يحرص على تعميق أبحاثه المسرحية، وعلى بعث شكل مسرحي

مغربي صرف، وذلك بالارتكاز على تراثنا الوطني. وسواء أحببنا أو كرهنا، فإنه يعتبر أكبر صانع لفن الدراما في بلادنا"[٧١]

وتتسم أعمال الطيب الصديقي بالتنوع والغنى في متناصاته ومرجعياته الإحالية إذ يتقاطع في آثاره الدرامية ماهو تراثي تاريخي وماهو شعبي، كما نجد الثراء في طرائقه السينوغرافية ذات الملمح الاحتفالي التأصيلي. كما " تتميز هذه الأعمال بتفوق العناصر الفنية والتقنية فيها على العناصر الفكرية والدلالية، حتى ليبدو بعضها مجرد لوحات فنية خالصة معقدة التركيب تخلب العين وتثير الدهشة. وللصديقي قدرة كبيرة على صياغة المعمار المسرحي وتطوير تقنياته، وإضفاء الأجواء الملحمية- الجمالية على عروضه، على نحو متميز وخاص. ومن ثم تغدو المتعة الجمالية في هذه العروض(الصورة- الصوت) طاغية على المتعة الفكرية(الدلالة - المغزى). بل ربما تغدو لعبة الشكل هنا دلالة على فقر المضمون وتعويضا عنه. ورغم ذلك تبقى هذه اللعبة ذات قواعد فنية مدروسة ومبتكرة تكشف عن معاناة الفنان وتوهج قريحته."[٧٢]

ومن أهم أعمال الطيب الصديقي " **أبو حيان التوحيدي**"، وقد صدرت عن دار البوكيلي للطباعة والنشر والتوزيع بالقنيطرة في ١١٨ صفحة من الحجم المتوسط سنة٢٠٠٢ م على الرغم من أن الكاتب كتبها سنة ١٩٨٣م، وهي تحمل تعيينا جنسيا ألا وهو" بساط ترفيهي". ويعني هذا، أن الطيب الصديقي يشتغل هذه المرة على التراث العربي الوسيط وذلك بالتركيز على فيلسوف الأدباء ألا وهو أبو حيان التوحيدي صاحب الإمتاع والمؤانسة واستقراء تاريخ الدولة العباسية إبان عهد البويهيين مع توظيف فن البساط باعتباره قالبا مسرحيا لأداء الفرجة

---

[٧١]- الدكتور حسن المنيعي: **أبحاث في المسرح المغربي،** ص:١٤٦؛

[٧٢]- نجيب العوفي: **جدل القراءة،** ص:٩٩؛

الدرامية. ومن هنا نعتبر هذا العمل عبارة عن **مسرحية تاريخية وتراثية ذات منحى أدبي وفلسفي صيغت في قالب شعبي احتفالي بساطي** وبتعبير آخر إن العمل **مسرحية احتفالية تراثية** أو كما قال **الطيب الصديقي** بأنها عبارة عن **بساط ترفيهي**. إذًا، من هو أبو حيان التوحيدي؟ وما هو فن البساط؟

١- أبو حيـــــان التوحـــــيدي:

أبو حيان التوحيدي هو علي بن محمد بن العباس من مواليد ٣١٢هـ بشيراز إبان العصر العباسي وقد عاش في عصر البويهيين الذين عاثوا في العراق خرابا وفسادا. وقد انتقل من مسقط رأسه إلى بغداد بحثا عن العلم والتقرب إلى رجال السلطة وأصحاب النفوذ والجاه والمال. ويعد التوحيدي فيلسوف الأدباء أو أديب الفلاسفة على غرار أبي العلاء المعري والجاحظ وابن المقفع. وكان عالما من كبار جهابذة الفكر قد ألم بكل المعارف والعلوم والآداب. وقد درس على علماء عصره، وبعد ذلك صار نابغا في التصوف والكتابة الأدبية والفلسفية. ويعد من أهم كتاب النثر العربي ومن رواد المدرسة البيانية في الأدب العربي القديم بأسلوبه المشرق الناصع ازدواجا وسجعا و بيانا وتوازيا.
وقد كرس أبو حيان التوحيدي حياته للعلم والكتابة، واشتغل وراقا ونساخا، واتصل بالوزيرين: الصاحب بن عباد وابن العميد، لكنه نال منهما كل احتقار وتهميش وازدراء مما دفع به إلى الهجوم عليهما وذكر مثالبهما على الرغم مما يتوفران عليه من مروءة وعلم وأخلاق وفضل.
وقد دفعته جرأته ووساوسه النفسية واندفاعه المتسرع ولغته الانتقادية التجريحية إلى التشرد والبؤس والفقر والتيه واللعنة على الناس والعصر والحاكمين على المجتمع. وقد اتهم بالزندقة والكفر على غرار الراوندي والمعري. وقد أحرق التوحيدي كتبه لكي لا يطلع الناس عليها، إلا أن بعض النسخ

كانت لدى أصدقائه القدامى الذين احتفظوا بها لكي تصل إلينا سالمة.
وعانى التوحيدي من بخل الناس و شح الأصدقاء و حسد العلماء و جفاء رجال السلطة و طرد الحكام له و نفاق الوزراء؛ مما دفعه المآل إلى حياة الفقر واليأس والكآبة والانعزال العقلي والصوفي في إحدى زوايا شيراز يأكل الحشيش ونباتات الصحراء بعيدا عن الأنانيين وأصدقائه المتملقين.وقد توفي سنة٤١٤هـ.
" ومهما كان الأمر فإن أبا حيان عاش نيفا وثمانين عاما في شظف من العيش ومرارة الحرمان، ربما كان هو نفسه مسئولا بعض الشيء عن ذلك"[٧٣]

ومن أهم مؤلفاته:

١- الإمتاع والمؤانسة: جزءان
٢- الصديق والصداقة
٣- المقابسات
٤- الإشارات الإلهية: جزءان
٥- البصائر والذخائر
٦- الهوامل والشوامل
٧- مثالب الوزيرين أو أخلاق الوزيرين
٨- الرد على ابن جني في شعر المتنبي
٩- كتاب الزلفة
١٠- رياض العارفين
١١- تقريظ الجاحظ
١٢- الحج العقلي إذا ضاق الفضاء عن الحج الشرعي
١٣-الرسالة في صلات الفقهاء
١٤- في المناظرة
١٥- الرسالة البغدادية
١٦- الرسالة في أخيار الصوفية

---

[٧٣]- د. مصطفى الشكعة: **مناهج التأليف عند العلماء العرب**، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، ط ٣، ١٩٧٩، ص:٣٧٢؛

١٧- الرسالة في الحنين إلى الأوطان
١٨- البصائر -عشرة مجلدات-
١٩- المحاضرات والمناظرات.

٢- متناص المسرحية أو مرجعية النص:

تعتمد مسرحية أبي حيان التوحيدي للطيب الصديقي على كتاب " **الإمتاع والمؤانسة**" باعتباره كتابا موسوعيا شاملا صالحا للتمسرح الاحتفالي واستخدامه في القالب البساطي ونظرا لكونه يعكس بطريقة كاريكاتورية جدلية المثقف والسلطة. فما هذا الكتاب يا ترى؟
كتاب الإمتاع والمؤانسة من كتب الأمالي والمجالس وهو عبارة عن مناقشات ومحاضرات في أربعين ليلة ألقيت على مسامع أبي عبد الله الحسين العارض بن أحمد بن سعدان وزير صمصام الدولة بن بويه في بغداد.
وقد كان العصر الذي عاش فيه التوحيدي هو عصر المناظرات والمجالس العلمية والصالونات الأدبية التي كانت تعقد في القصور وتجلب إليها العلماء في شتى التخصصات والفنون، ومن أشهر هذه الندوات:" ندوة عضد الدولة بن بويه في شيراز، وندوة ابن العميد في الري، وندوة الصاحب بن عباد في أصبهان، وندوة الوزير المهلبي في بغداد، وقد سبقتها في بغداد، ندوة ابن سعدان هذا الذي وزر لصمصام الدولة لمدة ثلاث سنوات على وجه التقريب بين ٣٧٣، ٣٧٥هـ.
لقد كانت ندوة ابن سعدان تضم عددا من مشاهير الأدباء والفلاسفة والشعراء والرياضيين منهم ابن زرعة الفيلسوف، ومحمد بن محمد بن يحيى البوزجاني المعروف بأبي الوفاء المهندس نابغة في الهندسة والرياضيات، وأبو سعد بهرام بن أردشير، ومسكويه عالم الأخلاق، وابن شاهويه، وابن حجاج الشاعر الماجن، وأبو عبيد الخطيب الكاتب. وأخيرا انضم إلى هذه الندوة صاحبنا أبو حيان، الأمر الذي جعل ابن سعدان

يفاخر بها الندوات الأخرى التي كانت يلتئم شملها عند من ذكرنا من الأمراء والوزراء"[٧٤].
وقد قدم أبو الوفاء أبا حيان إلى الوزير سعدان، فجالسه أربعين ليلة انتهت بتأليف كتاب الإمتاع والمؤانسة. وهذا الكتاب يشتمل على موضوعات شتى ومحاور عدة تتعلق ب: الفلسفة والمنطق والأدب(نظما ونثرا) واللغة والأخلاق والتصوف والزهد وعلوم القرآن والتفسير والحديث والبلاغة و الطعام والشراب والطبيعة والحيوان والغناء والمجون والموسيقى والسياسة والمجتمع وتحليل شخصيات العصر من علماء وساسة وحكام وأدباء وفلاسفة. وكانت كل ليلة تنتهي – قصد الترويح عن الوزير- بملحة الوداع أو مستملحات فكاهية ونكت ظريفة وقصص طريفة وأشعار عجيبة نشتم منها رائحة النقد والسخرية والتهكم... أي أن الكتاب انتقاد سياسي واجتماعي لعصر أبي حيان.
وبعد " أن انتهى أبو حيان من لياليه الأربعين التي سامر فيها الوزير، فطن أبو الوفاء المهندس إلى ما فيها من موضوعات نفيسة جديرة بالحفظ، خاصة ماحوته من مناقشات الفكر وخطرات العقل وعطاء البديهة، وما قد عرضه أبو حيان نتيجة الدراسة والتحصيل والإعداد السابق، كل ذلك جعل أبا الوفاء المهندس يطلب من أبي حيان- لاجئا إلى نوع من الضغط الأدبي- أن يكتب هذه المسامرات كل ليلة بليلتها، فاستجاب له أبو حيان وكتب أحاديثه الأربعين بكل ما حوت من فنون المعرفة وتفاصيل المناقشة"[٧٥].
وتختلف هذه الليالي" طولا وقصرا، كما أن موضوعا واحدا من موضوعات الحديث كان يستغرق أحيانا أكثر من ليلة كما حدث في الليلتين الرابعة والخامسة فقد كان موضوع الحديث فيهما عن الكتاب وأعلامهم مع طرق موضوعات أدبية

---

[٧٤]- د. مصطفى الشكعة: نفسه، ص: ٣٧٣؛
[٧٥]- نفسه، ص: ٣٧٤؛

ونقدية، والليلتين التاسعة والعشرين والثلاثين حيث كان لحديث في التفسير واللغة والنحو".[٧٦]
ومن الشخصيات التي استحضرها في أماليه ومسامراته شخصية ابن العميد والصاحب بن عباد وأبي سليمان المنطقي والوزير ابن سليمان وعامة المجتمع وشطاره وصعاليكه من فقراء وعيارين، كما ذكر رسائل إخوان الصفاء ومناظرة أبي سعيد السيرافي وأبي بشر متى بن يونس في المفاضلة بين المنطق اليوناني والنحو العربي.
ولقد اختار الطيب الصديقي هذه الأمالي لجانبها الانتقادي في مجال السياسة والمجتمع ولاحتوائها على الكثير من جوانب التمسرح الدرامي كالفكاهات والحوارات والمناقشات السياسية والاجتماعية والسخرية الكاريكاتورية وروح المرح وتوظيف الأشكال المسرحية من شعر وقصة وفكاهة وتنكيت وحكاية...ناهيك عن تصوير وضعية المثقفين في صراعهم مع السلطة والدين: تجاذبا ونفورا ، تملقا وانتقادا.

٣- فن البساط المسرحي:

يعني البساط لغويا الزربية أو المكان الذي تنعقد فوقه الفرجة أو قد يدل على الانبساط والتسلية واللعب وترك الحياء والاحتشام الأخلاقي واستبداله بالمرح والفرح والضحك والانفراج النفسي والترويح الذاتي عن طريق ممارسة الانتقاد السياسي والاجتماعي. و البساط هو فرجة شعبية يلتحم فيه الفنانون ورجال السلطة لتقديم عرض احتفالي فيه نكت وقصص ومحاكاة وتقليد وترفيه وشعر ورقص وغناء يستهدف المتعة والفائدة. وغالبا ما يكون البساط في المناسبات الوطنية والأعياد – عيد الأضحى وعاشوراء- بحضور السلطان والمخزن والمواكب الاستعراضية، ولاسيما أن البساط فرجة مغربية ليس إلا يتقرب السلطان عبرها من

---

[٧٦]- نفسه، ص:٣٧٤؛

رعيته للتعرف على قضاياهم ومشاكلهم وهمومهم؛ وخاصة السماع إلى التظلمات وشكاوى المواطنين من جراء تعسف رجال السلطة أو أفراد المخزن. أي كان البساط أداة لانتقاد الأوضاع السياسية والاجتماعية في قالب السخرية والمستملحات والفكاهة الضاحكة.ويقول حسن المنيعي أن بعض " الفرق المحترفة تقدم تمثيلياتها في شكل مشاهد مركبة، كثيرا ما ينحصر واحد منها في تبليغ شكوى إلى الملك للتعبير عن تذمر بعض التجار أو العائلات من أحد رجال السلطة. وعليه، فإذا كان مسرح البساط يقوم على الضحك والنقد الاجتماعي، فإنه قد ابتدع شخصيات أمثال: "الساط" الذي يرمز إلى القوة، و" حديدان" الذي يتألق بنكران الذات وحب الغير. أما الممثلون، فقد كانت لهم أسماء خاصة نذكر منها " البوهو" و" لمسيح". لذلك، يمكن اعتبار البساط بشخوصه وممثليه وجمهوره مسرحا شاملا يقوم على التنكر الكرنفالي، كما يقوم على نصوص مخططة سابقا وعلى فعل الارتجال والحركة والغناء. وهذا ما جعله يكتسي طابعا شعبيا إلى درجة أن عرف عصره الذهبي إبان حكم المولى عبد العزيز(١٨٩٥-١٩٠٤)، كما أنه لعب دورا هاما في نطاق الحركة الوطنية لحضوره كفن يجمع بين الجد والفكاهة، والغرابة، ونقد عيوب المجتمع، وتجاوز الإداريين لسلطتهم". [٧٧]

لكن هذا الفن سيتوقف مع ظهور الحركة الوطنية بسبب الطابع اللاأخلاقي لهذه الفرجة، وفي هذا المنحى يقول حسن بحراوي:"إلا أنه في العشرينيات من هذا القرن سينطبع فن البساط بطابع السفاهة والفحش مما سيدفع بجماعة من أهل فاس إلى مناشدة المغفور له محمد الخامس بمنع عروض السفهاء هؤلاء بعد انحرافهم عن أهداف البساط النبيلة.

---

[٧٧]- حسن المنيعي: **المسرح مرة أخرى**، سلسلة شراع، العدد ٤٩، ص:١٣-١٤؛

وسيكون هذا التاريخ (١٩٢٦) هو آخر عهدنا بفرجة البساط المأسوف[٧٨] عليها."
وهكذا يبدو لنا أن هذا الفن المسرحي الشعبي ظهر إبان مولاي محمد بن عبد الله في القرن الثامن عشر وانتشر في عهد السلطان مولاي عبد العزيز في القرن التاسع عشر.وانتقل فضاء البساط من القصر السلطاني أو المخزني إلى المنزل والساحات العمومية والزوايا الطرقية.وكان البساط عبارة عن مشاهد كرنفالية وموكبية وعروض فرجوية مركبة من لوحات قصيرة. وكانت العروض تختتم بعرض جماعي يكون خاتمة للحفل البساطي يشارك فيها كل الفنانين وممثلو الفرق المشاركة بدار المخزن أو خارجه أو في الساحات المخصصة لذلك بطريقة عفوية وارتجالية وبهلوانية. وكانت العروض تجمع بين التسلية الترفيهية والانتقاد السياسي والاجتماعي.ويقول حسن البحراوي في هذا الصدد:" لقد ظلت فرجة البساط، ذات الأصول الشعبية العريقة، بمثابة المتعة الفنية الأثيرة التي تلوذ بها الفئات الاجتماعية المختلفة أيام الأعياد والمناسبات والمواسم.وقد كانت عبارة عن تمثيليات هزلية ساخرة تقام في ساحات المدن وتتجه في موضوعاتها المرتجلة إلى الكشف عن عيوب المجتمع وفضح الممارسات المشبوهة التي لا يكون هناك سبيل لإعلانها وإدانتها سوى بتشخيص أطوارها أمام أولي الأمر في قالب فني انتقادي يعتمد الرمز والمجاز أحيانا والتصريح المباشر أحيانا أخرى.
أما مزاولو هذا الفن فكانوا في معظمهم من الصناع وأرباب الحرف التقليدية ممن يأنسون في أنفسهم القدرة على تشخيص الأدوار المختلفة التي يوكل إليهم تقمصا. ويتوفرون على

[٧٨]- حسن بحراوي: **المسرح المغربي، بحث في الأصول السوسيوثقافية**، مطبعة المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط١، ١٩٩٤، ص:٤٩؛

الجرأة والجسارة التي تؤهلهم لمواجهة جماهير المتفرجين فضلا عن أهل السلطان من ملوك ووجهاء".[79]
ومن المواضيع التي كان يتطرق إليها فن البساط:
١- فضح فساد الممارسة الدينية الطرقية في المغرب؛
٢- انتقاد القضاة والعدول و رجال العدالة بصفة عامة لتلاعبهم بمصالح الرعية؛
٣- انتقاد سلوكات رجال السلطة والمخزن بسبب استعمالهم الشطط والعسف في تعاملهم مع الرعية؛
٤- انتقاد أوضاع المجتمع قصد إصلاح مهاوي التردي والفساد فيه؛
٥- هجاء الأجنبي واستغراب سلوكاته العجيبة بعد أن كثرت الحمايات الأجنبية بالمغرب خاصة في القرن الثامن عشر الميلادي.

ودراماتورجيا، كان البساط فرجة شعبية تعتمد على ذاكرة الارتجال والفضاء المفتوح أو الفضاء المغلق كقصر السلطان علاوة على المشاركة الجماعية والتواصل الحميمي بين الممثلين والجمهور وتوظيف الكرنفال الاحتفالي وتقديم العروض في شكل مشاهد قصيرة مركبة وتنويع الممثلين الذين كانوا غالبا ينحدرون من الطبقات العاملة كالحرفيين. وكان البساط يعتمد على الأقنعة والألعاب البهلوانية والارتجال والإكثار من الأغاني وخطاب السخرية.

٤- **المحتوى الدرامي**:

تضم مسرحية" **أبوحيان التوحيدي**" سبعة تراكيب درامية، وفي كل تركيب مجموعة من المشاهد المعنونة أو التي تكون غفلا من العنوان، و نحددها على هذه الشاكلة:

---

[79]- حسن بحراوي: نفسه، ٤٤؛

التراكيب	المشهد ١	المشهد ٢	المشهد ٣	المشهد ٤	المشهد ٥	المشهد ٦	المشهد ٧
التركيب١	ربوة رمال	المحكمة	-------	---------	------	------	--------
التركيب٢	المحكمة وهي مليئة بالكتب	يدخل الوزيرابن سعدان محمولا على عربة ذات عجلة واحدة	مجلس الوزير ابن سعدان	دكان التبان	مجلس الوزير ابن سعدان	دكان التبان	المحكمة
التركيب٣	المحكمة	يدخل عبد الله بن المقفع	سيرك	----------	------	------	--------
التركيب٤	صحراء	المحكمة	بطحاء المجاعة	--------	------	------	--------
التركيب٥	مسلك في الجبال	المحكمة	شارع	ماخور	الراوي	بيت	شارع
التركيب٦	خندق	المحكمة	الوزير	--------	------	------	--------
التركيب٧	حقل نفط	مع المصلوب	بدون عنوان	مع المنتحر	مناجاة	بدون عنوان	-------

تصور هذه المسرحية جدلية الصراع بين المثقف أبي حيان التوحيدي و الحكام ورجال السلطة والفقهاء في عهد الحكم الفارسي ببغداد إبان العصر الوسيط في فترة الحاكم صمصام الدولة البويهي.

يبدأ **التركيب الأول** باستنطاق أبي حيان التوحيدي الذي أصبح غريبا في بلده يعاني من الاغتراب الذاتي والمكاني و من التهميش والاحتقار والازدراء من قبل السلطتين: السياسية والدينية. وأصبح الحزن ينخره والكآبة تنهش عظامه والجوع يأكل أمعاءه بسبب الفقر والفاقة. إنه أبو حيان التوحيدي النساخ الوراق الذي كرس حياته لخدمة العلم ومجالسة رجال السلطة لكنه لم يجن سوى الطرد والإجحاف والظلم والبؤس.

وفي التركيب الثاني، نحضر محاكمة لأبي حيان التوحيدي من خلال كتبه العديدة ولاسيما كتابه الإمتاع والمؤانسة الذي كان عبارة عن أحاديث ومسامرات بين أبي حيان والوزير ابن سعدان في مجلسه العلمي الذي كان يضم خيرة من العلماء المسلمين في شتى التخصصات العلمية والمعرفية.

وأصبح الاستنطاق مركزا على ليالي الإمتاع وخاصة أفضلية النثر على الشعر والتصنيع في الأسلوب والبيان واستحضار أصدقائه العلماء: أبي الوفاء والسيرافي وأبي سليمان وإخوان الصفاء. وانصبت المحاكمة على زندقة أبي حيان وتحامله الكبير على أصدقائه من العلماء وخاصة أبي سليمان الذي اتهمه بالخرف والتقرب من أصحاب النفوذ وتملقهم نفاقا وتكسبا. لكن أبا سليمان يعتبر هجوم أبي حيان عليه في الكتاب هجوما دافعه الحسد والحقد والكراهية والنفاق والتملق رغبة في التقرب من موائد الوزراء والأعيان:" يالها من وشاية والحط من الشرف والقذف به! أنا متواضع الناس، خادمهم بل أحقرهم وأخسهم فأنا لست مثلك لأننا نختلف أنت دائم الاستعداد لارتكاب الكبائر واقتحام العار لتبلغ مناك وتصل مبتغاك. فما صنفته من كتب يشهد لك وعليك. تبالغ في المدح فتجامل وتتملق وتتزلق فانظروا بأعينكم أباحيان وهو بين يدي الوزير ابن سعدان".[٨٠]
لقد كان أبو حيان حسب أبي سليمان مداحا متكسبا؛ ولكن جرأته دفعته إلى الطرد والاغتراب والاحتقار عندما بدأ يخلط في لياليه: العامة مع الخاصة، ويذكر معاناة البؤساء والصعاليك وتذمر الناس من الاستبداد ومعاناتهم من ظلم الحكام وسياستهم الجائرة. ونتج عن هذا، أن طرد أبو حيان من مجلس الوزير ابن شعبان محروما من نعمه وصلاته وفضائله لينهشه الفقر والحزن والجوع ومطاردة الناس له: توبيخا وتقريعا وشحا وتقتيرا:"أعوذ بالله – يقول أبو حيان- من فتنة العالم الفاجر وفتنة الحاكم الجاهل ضاق صدري ولم يتسع لساني آه من زمان متنكر وصديق متغير وعدو متنمر وجار متذمر ومعامل متنقر. أشكو نفسي وأهيب بنفسي أن تنقذني من نفسي أنا النائح على سوء حظي- الطامع إلى رفعة شأني- يا ساعيا للشر والفساد اجعل لنفسك غاية تقف عندها.

[٨٠]- الطيب الصديقي: **أبوحيان التوحيدي**، دار البوكيلي، القنيطرة، ط١، ٢٠٠٢، ص:٢٥؛

فالناس سباع ضارية وكلاب واعية وعقارب لساعة وأفاع نهاشة. أهذا هو عهد صمصام الدولة البويهي!".[81]
وفي **التركيب الثالث،** يتهم أبو حيان في مشاهد هذا التركيب الدرامي في إطار محاكمة علنية بالكفر والزندقة من قبل الفقهاء على غرار زندقة أبي العلاء المعري والراوندي وابن المقفع. لكن أبا حيان يدافع عن هؤلاء بأنهم أبرياء إذ ألصقت بهم التهمة حسدا وكيدا؛ و لأنهم أعلنوا الحق والصدق ووقفوا في وجه الظلم وجبروت الساسة واتبعوا طريق العقل والمنطق والتصوف للوصول إلى الحق والصواب. يقول أبو حيان:"عجبا كيف يتهم صاحب الإشارات الإلهية بالفكر والخبث وهو الذي بلغ بي هذه المناجات الصوفية ذروة الإيمان!" و" لقد صحبت الناس أربعين سنة فما رأيتهم غفروا لي ذنبا ولا ستروا لي غيبا ولا أقالوا لي عثرة ولا رحموا لي عبرة".[82]وتعبر قصة الفيل والعميان عن ابن المقفع وكيف كان ينظر إليه الناس والحكام في عهد الصمصام البويهي. كل واحد ينظر إليه بمنظار خاص.وهذا ينطبق كذلك على أبي حيان مع الفقهاء وأصحاب السلطة والنفوذ ورجال العلم والناس.
وفي **التركيب الرابع،** يعلن أبو حيان التوحيدي إحراق كتبه كما فعل أبو العلاء المعري وداود الطائي ويوسف ابن أسباط وسليمان الدراني وسفيان الثوري وما اقترحه السيرافي على ابنه لأن كتبه رفعت شأن الوزراء وأصحاب السلطة والجاه بينما جعلته في الحضيض والدرك الأسفل:" تعرفت على الكثير من أعاظم الوزراء وكبار الحكام وأفذاذ الكتاب- فما وجدت لديهم إلا النقص والسوء والخبث والطمع والجشع والحسد والغيرة والجهل والادعاء والصفاقة والتبجح وما إلى ذلك!"".[83]

---

[81]- نفسه، ص: ٣٧؛
[82]- نفسه، ص: ٤٨؛
[83]- نفسه، ص: ٥٧؛

ويدخل أبو حيان في مناظرة مع القضاة عندما يذكر بكتابه في الثلب والقدح وخاصة هجوه لابن العميد صاحب الشرف والعلم، وأيضا عندما يسأل عن أفضل الأمم، وعن ليلة المجاعة وتذمر الناس من سياسة التجويع والتقشف والتقتير التي ينهجها الوزراء البويهيون.

" **الرئيس إرادة الله**: أسأت إلى مثقفين درسوا علوم الأوائل وعرفوا كلام اليونان في الفضائل والرذائل!

ابو حيان: أنت تتحدث عن الوزير ابن العميد؟ إني ما بهرجت مذهب المتكلمين، ولا زيفت مقالة المتفلسفين وإنما قلت في أولئك أنهم ادعوا العدل وعملوا بالجور وأمروا بالمعروف وركبوا المنكر. ودعوا الناس إلى الله بالقول ونفروا عنه بالفعل. فكان من نتائج هذه المواقف الفتن والمذاهب والتعصب والإفراط - فسفكت الدماء واستبيح الحريم- وشنت الغارات وخربت الديار- وكثر الجدال وطال القيل والقال- وفشا الكذب والمحال-". [٨٤]

وفي التركيب الخامس، يريد أبو حيان أن يتخلص من عالم الناس والسلطة، لذلك يلتجىء إلى الجبال راجيا من أبي الوفاء أن ينقذه من شرنقة المدح والمادة رغبة في الانعزال الصوفي وتذمرا من البشر وبخلهم ودناءتهم:"يا أبا الوفاء- يا أبا الوفاء. خلصني أيها الرجل- أنت الذي قربتني من الوزير- خلصني من التكفف- انقذني من لبس الفقر- أطلقني من قيد الضر- استرني بالإحسان- اعتبدني بالشكر-اكففني مؤونة الغذاء". [٨٥]

هكذا، تغيرت حالة أبي حيان من حالة الأنس والطرب والمرح في مجلس عزف القيان وشرب المدام إلى حالة الفقر والبؤس والحرمان والضرر والشكوى من الهموم والزمان الغادر. يطلب أبو حيان من أبي الوفاء شيئا من الجاه والمال بعد أن أحس بالغربة والجوع وقلة اليد، ويرجو منه أن يتوسط له إلى الوزراء وأصحاب المال، ولكن أبا الوفاء يصده بجوابه

---

[٨٤]- نفسه، ص:٥٨-٥٩؛

[٨٥]- نفسه، ص:٧١؛

القاسي:" لولا فترة من حياتك قضيتها متمسكا على أبواب الوزراء لولا رغبة خامرتك في زج نفسك في أوساط الخاصة- ثم لولا نزعتك في ثلب الناس والتعقيب لهم- لكنت رجلا متحليا بأسمى الصفات- عيبك واحد: أنت لا تحب الحب!".[٨٦]
ويتهم أبو حيان من قبل محققي المحكمة بالسخرية والتهكم الكاريكاتوري وإبراز عيوب الناس ومثالبهم على غرار أستاذه الجاحظ وإغراقه في الفحش وميله إلى شرب الخمرة والرغبة في تحقيق الشهوات والغرائز وانتقاد الساسة والمجتمع والثورة على شيوخ الفقر.لكن أبا حيان يعتبر السخرية أداة دفاعية تعوض حياته المنطوية على الحرمان والفقر والتعاسة واليأس، لذلك اتجه إلى التنكيت والضحك والمرح والمزاح في مستملحاته الدعابية.كما قربه هذا الحرمان من المتسولين واللصوص والمساكين والشحاذين الذين يعيشون على هامش المجتمع وكانوا نتاج السياسة البويهية الطاغية.
وفي **التركيب السادس**، نلتقي مع نهاية أبي حيان التي يجملها في هذه الشذرة:" قد أذلني السفر من بلد إلى بلد وخذلني الوقوف على باب ونكرني كما قال أبو الوفاء العارف بي وتباعد عني القريب مني".[٨٧] ويعاتب أبو حيان أصدقاءه الذين تركوه وحيدا فقيرا غريبا ومغتربا، ومن ثم، يثور على الصداقة والصديق بسبب انعدام الإخلاص والوفاء والحب وانتشار النميمة والغيب والحسد والحقد والكيد: "لذلك لا أفرح للدنيا... هيهات...زاغت الأبصار وبليت الخواطر وافتضحت السرائر وانعكست الأوائل على الأواخر رد القول في وجه القائل وقيل للسامع: صم لعلك تنجو وللقائل اخرس لعلك تسمو وللناظر غمض فلعلك ترنو".[٨٨]وقد يتطاول أبو حيان على

[٨٦]- نفسه، ص: ٧٤؛
[٨٧]- نفسه، ص: ٩٥؛
[٨٨]- نفسه، ص:٩٨؛

أصقائه العلماء في ذكر مثالبهم وهفواتهم في مجلس الوزير حسدا وكيدا. بيد أن الوزير ينهره ويصده عن فعلته البغيضة:" استحلفك بالله: ماهو شأنك في الذي لا يعنيك ولا يهمك إطلاقا- ثم إنك لا تنفك تتطاول بلسانك النمام إلى القذف والشتم والحط من قيمة أعضاء مجلس ابن سعدان الوزير وأنت أدرى وأعلم أن كل حاشية إلا ويسودها البغض والحسد والكراهية- وكل مجلس عظيم إلا وهو مبني على النفاق والمكيدة والخديعة وهي غريزة طبيعية في الإنسان".[٨٩]

وفي **التركيب السابع والأخير**، تحكم المحكمة على أبي حيان بالنفي والمنفى والاغتراب والطرد والابتعاد والنسيان والتهميش، وستمنع الناس من قراءة كتبه ومؤلفاته وذكر حياته وسيرته الغريبة الشاذة. سيمتد هذا النفي – يقول الفقهاء- إحدى عشر قرنا بسبب تعاطيه للفن والإبداع، والفن يعني في رأيهم التشرد والفقر والجوع والضلال، وكل بدعة ضلالة وكل ضلالة في النار.لكن هذا الفنان سيمتد في الحاضر وسيحيا بين الفنانين أينما وجدوا وارتحلوا.وتنتهي المسرحية بلوحة الوداع والانتحار والاغتراب الذاتي والمكاني:" لقد أمسيت غريب الحال- غريب اللفظ غريب الجسم- غريب الخلق مستأنسا بالوحشة- قانعا بالوحدة معتادا للصمت ملازما للحيرة- محتملا للأذى- يائسا من جميع من أرى- متوقعا لما لابد من حلوله- فشمس العمر على شفا- وماء الحياة على نضوب."[٩٠]

بهذه الخاتمة الدرامية، يعرف أبو حيان مصيرا تراجيديا على غرار المثقفين العضويين على حد تعبير أنطونيو غرامشي الذين جهروا بالحق وطالبوا بالعدالة والسياسة الشرعية التي توفر الكرامة والسعادة والحقوق للناس مهما كانت طبقاتهم الاجتماعية.إن المسرحية في جوهرها انتقاد سياسي واجتماعي في قالب الترفيه والسخرية والتصوير

---

[٨٩]- نفسه، ص: ١٠٦؛

[٩٠]- نفسه، ص: ١١٦؛

الكاريكاتوري والتنكيت الدعابي.ومحاكمة أبي حيان من قبل الفقهاء ورجال الدولة الحاكمين ماهي إلا قناع رمزي يعبر عن جدلية الصراع المرير بين الإنسان المثقف واستبداد الساسة وتملق رجال الدين ونفاقهم.ولا تقتصر هذه المحاكمة على الماضي فقط، بل تمتد إلى الحاضر الذي يحاكم فيه كل مثقف يجاهر بالحق ويصارع الظلم ويكشف الحقيقة وينور الناس. ولابد أن يكون مصيره التعذيب والموت والانتحار أو الحرمان والفقر والتجويع والتغريب والنفي. إن الحاضر يمتد في الماضي والماضي يحضر في الحاضر كل زمن يلبس زمنا آخر، وكذلك الإنسان المثقف يعيش نفس الإقصاء وتلك المحاكمات على مر التاريخ مثل: جاليلو وابن رشد والحلاج ولوركا ومهدي بن بركة وتيسير العلواني...

ولقد استثمر الطيب الصديقي سيرة أبي حيان التوحيدي وكتبه وخاصة الإمتاع والمؤانسة خير استثمار من خلال قراءة ذكية ونقدية للتراث وغربلته بأسلوب السخرية والتهكم عبر التنقيب في مؤلفاته ومصنفاته وعصرنة مادتها البيوغرافية والتاريخية والتركيز على مواقف أبي حيان الانتقادية: السياسية والاجتماعية في مواجهة حكام عصره وفقهائه.ويقول الدكتور حسن المنيعي:" لجأ الصديقي إلى حياة أبي حيان التوحيدي، ثم أعاد كتابتها وفق منظور فني وثقافي جعله ينظر إلى أبي حيان في علاقته مع الدين والسلطة. الشيء الذي خول لنا الوقوف على آرائه الحرة والجريئة، وعلى انتمائه الثقافي وغربته الفكرية. وقبل إبراز هذا الموقف، عمد الصديقي إلى التشبع بهذه الشخصية العربية الفذة من خلال الاطلاع الواسع على مؤلفاته وأخباره، فكانت رائعة " أبو حيان التوحيدي أو الإمتاع والمؤانسة" عملا متميزا، وذلك من حيث التركيبة النصية التي تقوم على السرد القصصي، ثم من حيث المسرحة بما تقتضيه من لغات ركحية وتشكيلية".[٩١]

---

[٩١]- حسن المنيعي: **المسرح.. مرة أخرى**، ص:٤٠؛

ولقد استطاع الصديقي أن يخلق خاصية التمسرح في هذا النص التراثي، وأن يحوله إلى نص درامي قابل للعرض والفرجة السينوغرافية وتحويله إلى قناع رمزي تتداخل فيه الأزمنة والأمكنة.وكما قال أحد النقاد الممارسين للمسرح: " فإن من المؤكد أن التصدي لمسيرة أبي حيان التوحيدي بهدف مسرحتها قضية لا تخلو من مخاطر جوهرية. ولكنها ليست المرة الأولى التي يتصدى فيها الطيب الصديقي لنص تراثي ليحوله إلى واحة للعين. فهو صاحب عروض المقامات، ورسالة الغفران، وعبد الرحمان المجذوب، والحراز، وسلطان الطلبة. وهو دائم البحث عن تأصيل فعلي للصيغ الفنية، ومن خلالها الكتابة المسرحية مع إعادة طرح وتصور المعادلات التراثية على نحو تساؤلي بعيد عن عقلية الاجترار والتبرير. وهو يجهد نفسه في التنقيب المتأني عن الجوانب التوثيقية الخفية في المادة التراثية... ولكن هذه المرة كان تصدي الصديقي لنص مستحيل تقريبا يعتمد على تحويله إلى فسحة للفرجة لابد أن يقف أمامها المرء باحترام شديد."[٩٢]
وسينوغرافيا، فلقد وظف الطيب الصديقي قالبا احتفاليا يعتمد على فن البساط الترفيهي من خلال توظيف السخرية والهزل الكاريكاتوري والتصوير الكاريكاتوري واعتماد التراكيب الدرامية بمشاهدها التي تحدد الأفضية سواء أكانت منغلقة مثل المحكمة أم منفتحة مثل الصحراء، الشارع، حقل نفط...
واستعمل الصديقي في مسرحيته أسلوب الشذرات والازدواج والبديع والسجع والتوازي التركيبي قصد محاكاة أسلوب أبي حيان التوحيدي في إمتاعه ومؤانسته. كما وظف الحوار والمناجاة والمنولوج والسرد القصصي واستعان بالغناء والشعر والسيرك وأسلوب المحاكمة الاستنطاقي والمحاكاة الساخرة والهجاء المقذع والشذرات الصوفية والرقص و وظف كل الفنون التي تخدم الفرجة البساطية أو المسرح

---

[٩٢]- عبيدو باشا:(الصديقي واحة العين)، **جريدة الاتحاد الاشتراكي**، عدد٥٠٣، ١٢-١٢-١٩٨٤؛

الشامل اعتمادا على تقنية الراوي والمناظرة والتضمين أو التوليد الحكائي على غرار ألف ليلة وليلة وكليلة ودمنة. ولم يكثر الكاتب من الإشارات الركحية سوى التي تحدد الخلفية الدرامية، وهي غالبا ما تشير إلى الأمكنة. وقد تميزت لغة الكاتب بالتنوع والثراء، إذ وظف الفصحى والدارجة المغربية واللغة الصوفية واللغة الفلسفية ولغة العامة واللغة الأجنبية قصد خلق بوليفونية مسرحية تعبر عن التفاوت الاجتماعي والطبقي. وقد أرفقت المسرحية بصور سينوغرافية تشير إلى العرض التقني الذي قدمه الكاتب مع زمرة من الممثلين كثريا جبران وعلي السماعي وعبد الله العمراني حيث نرى الممثلين يلبسون ثيابا تراثية تشير إلى زمنية الإمتاع والمؤانسة مع وضع قبعات غريبة تتدلى على رؤوسهم في شكل خيوط ساترة لتمكن الممثلين من التفوه بألفاظ فاحشة أو ساخرة قوامها الانتقاد والتهكم. و تشير هذه القبعات إلى فن البساط لأن المبسطين كانوا" يرتدون أزياء مختلفة الألوان والأشكال... وكان كبيرهم يضع على رأسه قناعا من الدوم يستر به وجهه ليتمكن من التلفظ بما يشاء من الفكاهات الجريئة أمام السلطان".[٩٣]ونرى في صورة تقنية أخرى الممثلة ثريا جبران في وسط ديكور تراثي مغربي شعبي تحمل في يدها سوطا إشارة إلى المحاكمة القاسية لأبي حيان التوحيدي، وكل هذا من مقومات فن البساط «ولعل من أبرز عناصر القرابة بين المسرح والبساط هو توفر هذا الأخير على ديكور ومناظر يوظفها في تقديم عروضه وهي...عبارة عن بيوت مصنوعة من الخشب المطلي بالصباغة ومن الورق المخرم بالدانتيلا ذات الألوان المتعددة مضيفا بأن كل ذلك كان من إنتاج الصانع المغربي وحذقه الذي يتجاوز بكثير ما كان يصنعه آنذاك حرفيو البندقية بإيطاليا. وإذا أضفنا إلى كل هذا ما كان معروفا عن المبسطين من ارتدائهم للألبسة الملونة المصنوعة خصيصا لمثل هذه العروض، وما كانوا

[٩٣]- حسن بحراوي: نفسه، ص: ٤٥؛

يضعونه على وجوههم من أصباغ ويعتمرون به **من طواقي وقبعات تشبه قبعات المنجمين أو يحملونه في أياديهم من عصي وعكاكيز... ".**[٩٤]

وخلاصة القول: لقد حاولت مسرحية أبي حيان التوحيدي أن تجسد في قالب تراثي إشكالية جدلية المثقف في صراعه مع السلطة والدين معتمدا في ذلك على تركيب احتفالي يشتغل على فن البساط وتوليد اللوحات الدرامية واستغلال كل فنون الفرجة الدرامية في إطار المسرح الفقير والمحاكاة الساخرة والسرد الحكائي وحوار المناظرة والكتابة الشذرية.

---

[٩٤]- حسن بحراوي: نفسه، ص:٤٥-٤٦؛

٦ـ سهرة مع أبي خليل القباني لسعد الله ونوس: بين مسرحة التراث والتجريب الدرامي

يعد **سعد الله ونوس** من أهم رواد المسرح العربي المعاصر بفضل نظرياته الدرامية وتطبيقاته السينوغرافية. وقد عمل على خلق مسرح عربي يستهدف تنوير الجمهور وتوعيته قصد تغيير مجتمعه وتحقيق قفزة تقدمية تواكب مساره الحياتي وهذا المسرح يسمى **بمسرح التسييس** الموجه للطبقات الشعبية من أجل الرفع من وعيها ودفعها إلى التغيير والنهضة الحقيقية." إننا نصنع مسرحا- يقول سعد الله ونوس- لأننا نريد تغيير وتطوير عقلية، وتعميق وعي جماعي بالمصير التاريخي لنا جميعا...ونعيّن من هم حقا المتفرجون الذين نريد مسرحا للجماهير، أي الطبقات الكادحة من الشعب..."[٩٥].

وسعد الله ونوس من مواليد طرسوس السورية عام ١٩٤١م. درس الشهادة الابتدائية في مدرسة القرية، ثم تابع دراساته الثانوية في طرسوس حتى حصوله على الباكالوريا.وبعد حصوله على الثانوية العامة ، سافر إلى القاهرة لمتابعة دراساته الجامعية في قسم الصحافة بكلية الآداب حيث سيحصل على الإجازة. وبعد ذلك، بدأ سعد الله ونوس يمارس الصحافة والكتابة في عدة صحف ومجلات سورية ولبنانية مثل: مجلة الآداب ومجلة المعرفة وجريدة البعث وجريدة السفير.... وسافر إلى باريس لمواصلة البحث والكتابة والاطلاع على فن المسرح وأشكاله. وعند عودته، أصبح مسئولا ومحررا ثقافيا في عدة صحف ومجلات.وشارك سعد الله ونوس في عدة مهرجانات مسرحية بعروضه الشيقة الرائعة التي أثارت إعجاب الكثير، وأدرجت أعماله ضمن المسرح الاحتفالي الذي يشتغل على التراث. وكرم أيضا في محافل عديدة أهمها: مهرجان القاهرة للمسرح التجريبي ومهرجان قرطاج بتونس سنة ١٩٨٩م، وحصل على جائزة سلطان العويس الثقافية في دورتها الأولى. وصدرت أعماله

---

[٩٥]- سعد الله ونوس: **بيانات لمسرح عربي جديد**، دار الفكر الجديد، بيروت، لبنان، ط١، ١٩٨٨، ص:٢٥-٢٦

الكاملة في عام ١٩٩٦م في ثلاثة مجلدات عن دار الأهالي بدمشق، وترجمت مسرحياته إلى عدة لغات عالمية: الفرنسية والروسية والإنجليزية والألمانية والبولونية والإسبانية... وتوفي سعد الله ونوس عام ١٩٩٧م بعد مرض عضال لم ينفع معه دواء أو علاج.
ومن **مؤلفاته** نذكر على سبيل المثال:

ومن أهم مسرحيات سعد الله ونوس" **سهرة مع أبي خليل القباني"** التي صدرت سنة ١٩٧٣ عن اتحاد الكتاب العرب بدمشق السورية، وأعيدت طبعتها الثانية في بيروت اللبنانية سنة ١٩٧٧م من قبل دار الآداب، وتمت طبعتها الثالثة عن نفس الدار سنة ١٩٨١.
ويحيل **عنوان هذه المسرحية** إلى طبيعة العرض السينوغرافي وهو عبارة عن سمر احتفالي ليلي على غرار ليالي ألف ليلة، كما يؤشر على زمنية العرض والتلقي وهو الليل بأسماره وسهراته.وبذلك يكون سعد الله ونوس من مؤسسي مسرح " **السامر"** إلى جانب توفيق الحكيم في مسرحيته" **الزمار"** عام ١٩٣٠م و يوسف إدريس. أما **أبو خليل القباني** باعتباره رائد المسرح العربي إلى جانب مارون النقاش وفرح أنطون ويعقوب صنوع فيحيلنا على التراث المسرحي سواء الوسيطي منه أم النهضوي.وقد أدمج سعد الله ونوس داخل مسرحيته نص أبي خليل القباني وهو عبارة عن مسرحية استلهمها من تراث ألف ليلة وليلة اسمها:**هارون الرشيد مع غانم بن أيوب وقوت القلوب** في نفس الوقت الذي اشتغل فيه ونوس على تجربة القباني في إثبات مسرحه ومقاومته لرجال الإقطاع الذين يرفضون استنبات المسرح في البيئة العربية ، وكان القباني رمزا متنورا في عصر النهضة العربية بدفاعه عن المستميت عن ضرورة خلق وإنشاء جوق للتمثيل في التربة السورية، ولكنه سيواجه بقساوة شديدة وسيمنع مسرحه بتحطيمه وإحراقه من قبل رجال الدين

والقوى المحافظة. وهذا المنع مازال موجودا في العالم العربي ولكن بأشكال مختلفة إما عن طريق تذليل المبدعين ومضايقتهم ومحاسبتهم ومنع نصوصهم من صدورها وعروضهم من قيامها و إخراجها لترى النور وإما بتتبع رجال المسرح عن طريق مراقبتهم ومحاصرتهم و إيداعهم السجن وتعذيبهم و طردهم من وظائفهم. أي ماكان يقع في عهد خليل القباني يقع في أيامنا بطرائق مختلفة ولم يبق إلا المسرح المدجن أو المستلب الذي يخدم أهداف القوى الحاكمة لأنه لا يعرف سوى التهريج ودغدغة المتفرجين عن طريق الترفيه المجاني والهجاء الكاريكاتوري والتسلية المغرضة الفاحشة.ويعني كل هذا أن هناك ثلاثة نصوص درامية: نص التمثيلية التراثية المستوحاة من ألف ليلة وليلة التي زمنها العصر العباسي ، ونص الدفاع عن "**المرسح**" في عصر النهضة عند أبي خليل القباني ، ونص سعد الله ونوس المعاصر الذي يدافع فيه صاحبه عن مسرح عربي تنويري يساهم في التنوير وتحقيق النهضة والتقدم والتغيير الملحمي.

أما **طبيعة مسرحية** سعد الله ونوس" **سهرة مع أبي خليل القباني**" فهي **مسرحية احتفالية ذات طابع تسييسي** تجمع بين الجانب التسجيلي الوثائقي التاريخي لفن المسرح في العالم العربي والجانب الأدبي الذي يكمن في عقدة غرامية سيحبكها كل من غانم بن أيوب وقوت القلوب.

أما **مرجع المسرحية ومتناصها** فيكمن في استثمار الكاتب لوثائق تاريخية واجتماعية تؤرخ لتجربة أبي خليل القباني في دفاعه عن مسرحه الريادي في سوريا إبان عصر النهضة حيث حولها سعد الله ونوس إلى عرض مسرحي ونص درامي يعالج فيه الكاتب صراع رجل المسرح ضد رجال الدين والإقطاع من أجل إثبات تقاليد الفرجة الجديدة في مجتمع مازال يعيش تحت ظلال التخلف والاستلاب الفكري.

وهذا النص التوثيقي الذي رجع إليه الكاتب هو:" **لماذا وقفت**

الرجعية ضد أبي خليل القباني؟"[٩٦]أما النص الأدبي التراثي الذي رجع إليه من خلال مسرح أبي خليل القباني هو نص:**هارون الرشيد مع غانم بن أيوب وقوت القلوب"** مع تحويره والتصرف فيه كي يتلاءم مع تصوره السينوغرافي الجديد وأطروحته التي يريد أن يدافع عنها.

وبما أن مسرحية " **سهرة مع أبي خليل القباني"** من أهم مسرحيات سعد الله ونوس التي تشتغل على التراث المسرحي والتاريخي والأدبي. فما هي، إذًا، مضامينها وقضاياها الدلالية والسينوغرافية؟هذا ما سنعرفه من خلال تسليط الأضواء على المسرحية إن مضمونا وإن شكلا.

إذا انطلقنا **من مقدمة** المسرحية التي كتبها سعد الله ونوس فإننا نجد مجموعة من الملاحظات التي يوردها الكاتب ويراها ضرورية، وتتمثل في النقط التالية:

١- استلهام التراث القباني " هارون الرشيد مع غانم بن أيوب وقوت القلوب" مع تغييره وتعديله وتهذيب لغته ومواقفه؛
٢- المسرحية عبارة عن مستويين متداخلين: يتمثل المستوى الأول في مسرحية القباني التراثية و المستوى الثاني يكمن في مسرحة تجربة القباني الصراعية ضد رافضي الفرجة المسرحية إبان عصر النهضة؛
٣- الاعتماد على المسرح التسجيلي الوثائقي في تأريخ الظاهرة القبانية التي استهدفت تنوير المجتمع السوري وتغييره في فترة الرجل الضعيف أو الاستبداد التركي؛
٤- المسرح حدث اجتماعي واحتفالي يقوم على المشاركة الجماعية والتواصل الحميمي والتوعية ضد الاستلاب والتغريب؛
٥- ضرورة تفسير التجربة المسرحية عند القباني بوضعها ضمن شروطها التاريخية والاجتماعية والاقتصادية والسياسية والثقافية؛

---

[٩٦]- سعد الله ونوس: **بيانات لمسرح عربي جديد**، صص:٥٩-٧٧؛

٦- في المسرحية شخصيات تاريخية وشخصيات فنية خيالية، فأثناء التعامل مع الشخصيات التاريخية التي وردت في المستوى الموضوعي ينبغي أن نتعامل معها كأقنعة ورموز فكرية وإيديولوجية وكممثلين يمثلون تيارات ذهنية معينة، ولا ينبغي الاهتمام بالجوانب النفسية والشخصية والإنسانية لهذه الشخصيات؛

٧- للمخرجين الحرية في تقديم فصل الولاة بالطريقة التي يريدونها والتقيد بخطة الكاتب غير ضروري؛

٨- يمكن في توزيع الأدوار الاقتصاد والتكثيف في عدد الممثلين والكومبارس، إذ يمكن لممثل واحد أن يقوم بدورين فأكثر مادام العمل يقوم على وجود مستويين متداخلين.

يتبين لنا مما عرضناه، أن هذه المقدمة توجيهية وتعليمية تساعد القارىء والممثل والمخرج على تمثل العمل الدرامي واستيعابه قصد معرفة الخلفيات التاريخية والإخراجية لقراءة العرض أو فهمه على ضوء هذه الإضاءات التي تساهم في تفسير العمل وشرحه وإخراجه وقراءته قراءة سياقية واعية.

أما عن **المحتوى الدرامي** لهذه المسرحية، فنجده يرتكز على نصين متداخلين وهما: نص تخييلي فني يتعلق بمسرحة قصة هارون الرشيد مع غانم بن أيوب وقوت القلوب ونص واقعي يرتبط بالتجربة القبانية ومسرحه النهضوي الريادي. لذلك، تتضمن المسرحية عقدتين: العقدة الغرامية والعقدة التاريخية.

أ- <u>العقدة الغرامية:</u>

يستلهم أبو خليل القباني من كتاب ألف ليلة وليلة قصة غرامية تتعلق بغانم بن أيوب الذي خرج من الشام ليتاجر في تجارة أبيه ، ولما وصل العراق حقق كثيرا من الأرباح والفوائد والمكتسبات المادية ، لكن صديقه سيموت في الطريق ويضطر إلى دفنه في إحدى قبور بغداد مدينة السلام. وعندما انتهى الدفن عاد المشيعون إلى المدينة وتأخر في البكاء على

صديقه وتأمل الموت. ولما عاد إلى المدينة وجد أبوابها قد أغلقت؛ مما دفعه الأمر للعودة إلى المقبرة حيث صديقه ليختلي في ذلك المكان. وفجأة، يرى مجموعة من العبيد يحملون صندوقا يضعونه داخل المغارة، وبعد ذهابهم نزل غانم من الشجرة التي كان يتستر بها ونزل إلى الصندوق معتقدا أن فيه كنوزا وأموالا. بيد أنه سينبهر عندما يجد داخل الصندوق جارية حسناء ناصعة الجمال والبهاء، نادرة الحسن والصفاء. وعندما أخرجها من الصندوق، استغربت قوت القلوب لهذا الوضع الغريب وأعجبت بشجاعة غانم ومروءته وعفته وأخلاقه السامية، فانجذب كل واحد إلى الآخر: عشقا وحبا ووصالا. فقرر غانم أن يتزوجها، لكن قوت القلوب أخبرته بأنها جارية خليفة المسلمين هارون الرشيد، وأن زوجته زبيدة دفعت بها الغيرة بتنسيق مع عجوز إلى إبعادها ونفيها و محاولة قتلها قصد التفرد بالخليفة.وفي مكان آخر ألا وهو القصر، تدبر زوجة هارون الرشيد مأتما لدفن قوت القلوب بعد أن أعلنت وفاتها بتدبير من العجوز قصد إبلاغ الخليفة بالنعي. ولما وصل الخليفة وجد الجواري والعجوز الشمطاء يبكين قوت القلوب التي كان يحبها الخليفة حبا جنونيا إلى درجة إهماله لواجبات الدولة وتعطيل مصالح وقراره أن يعلن الحداد في البلاد عاما كاملا.ولكن الخليفة سيتصنت إلى جاريتين تكشفان أن زبيدة قامت بحيلة ذكية مع العجوز لإبعاد الجارية الحسناء التي ذهبت مع عشيقها غانم إلى الشام ، والهدف من كل ذلك اختلاء زبيدة بهارون الرشيد وإبعاده عن الجواري الحسناوات الموجودة في القصر بدافع الحسد والغيرة. وأخذت الحمية هارون الرشيد وركبه الغضب فطلب من جعفر ومسرور أن يحضرا الجارية قوت القلوب وأن يقتلا غانم ولو كان في باطن الأرض مادام ارتكبا خطيئة الوصال غير الشرعي. وعندما أحضرت الجارية الجميلة سجنها الخليفة وقرر قتلها. وعندما حان وقت الإعدام، وضع على عينيها غطاء استعدادا لتنفيذ القتل. وفي تلك اللحظة، بدأت تناجي حبيبها غانم وتصفه بالعفة والشرف

وبراءة حبهما وعدم إفراطها في عرضها وشرفها. آنذاك سمعها هارون الرشيد ففك أسرها وطلب منها أن تسأله ما تريد، فاختارت أن تتزوج من حبيبها غانم فقبل الخليفة وشجعها على ذلك وطلبت منه أن تسعى جاهدة للبحث عنه بعد أن عبث الخليفة بممتلكات أسرته في الشام وخرجت هائمة للبحث عن غانم. وبعد تجوال وبحث وتنقيب، توصلت قوت القلوب إلى عشيقها غانم الذي بدوره وجد أمه ظهرة وأخته فتنة. وقررا الزواج بمباركة هارون الرشيد الذي أراد بدوره أن يتزوج أخت غانم الحسناء وهي فتنة. فكانت الفرحة عارمة، إذ حظي غانم وقوت القلوب بكثير من الأعطيات والمنح المالية. وأصبحا سعيدين في ظلال العش الزوجي.وهكذا، انتهت القصة الغرامية ذات الملمح التراثي بنهاية سعيدة قوامها جمع الشمل و تحقيق الزواج.

ب- العقدة التاريخية:

يستقرىء سعد الله ونوس في المستوى الموضوعي الثاني التجربة المسرحية لأبي خليل القباني من خلال الاعتماد على المعطيات التاريخية والوثائق النادرة والقليلة الموجودة لديه إلى أن جعل هذا المستوى المسرحية نصا وثائقيا ومسرحية تسجلية أو تحقيقا ريبورتاجيا عن فن المسرح ولكن بطريقة درامية أو أدبية تغلب عليها سمات الكتابة الصحفية. ومن ثم، يعود بنا الكاتب إلى منتصف القرن التاسع عشر في ولاية عربية من الولايات التابعة للدولة العثمانية أو الرجل المريض وهي ولاية سوريا وبالضبط في دمشق بأجوائها الداكنة وأصالتها العريقة. ومن المعلوم جدا أن الدولة العثمانية فرضت على الشام سياسة استبدادية حديدية قائمة على القهر والقمع في عهد الخليفة المطلق عبد الحميد الثاني. وقد حولت سوريا إلى إقطاعية للاستغلال ومص دمائها ونهب خيراتها وإذلال سكانها وتجويع شعبها وإرسال أبنائها إلى ساحات الحروب التي خاضتها الإمبراطورية ضد الشعوب المجاورة

ولاسيما روسيا. وقد خرجت الإمبراطورية منها بهزائم متوالية أثرت على الولايات العربية ونتج عن ذلك ظهور جمعيات ومدارس التعليم والحركات السياسية المناوئة للإمبراطورية وحاكمها المستبد عبد الحميد الثاني الذي عطل الدستور وقتل الوطنيين الأحرار ورمى الكثير منهم في قاع البوسفور.وكان تعيين الولاة في سوريا ينم عن عبث وسوء تسيير وفساد في الحكم بالعاصمة الآستانة، حيث كان الولاة يعينون بالرشوة مما يدفعهم ذلك إلى الفساد وعدم الاهتمام بمصالح الرعية وترك سكان الولايات عرضة للجوع والفقر والجهل والأمية والاستبداد وارتفاع الأسعار وغلاء المعيشة وكثرة الضرائب وبطش رجال الإقطاع ونفاق رجال الدين الذين كانوا يباركون سياسة السلطان والوزراء الولاة ويتملقون لرجال السلطة خوفا على ممتلكاتهم ومصالحهم الخاصة وما تدره الأوقاف عليهم. هذا الفرش التاريخي والسوسيولوجي هو الذي سيضيء لنا تجربة القباني وموضعتها في سياقها الحقيقي.

يبدأ أبو خليل القباني باستقطاب أهل حيه وأصدقائه وجيرانه لعرض فرجته الدرامية في المنزل الذي كان يسكن فيه بدمشق.وستثير هذه الفرجة انتباه الناس إلى فنه الجديد الذي أبهرهم بروائعه الفنية. وبعد ذلك، سيبدأ القباني في تقديم عروضه المسرحية بعدما بدأ الناس يتعرفون على"مرسحه "الجديد الذي أخذه من الغرب ليستنبته في تربة دمشق الفيحاء بعدما أن سبقه في ذلك مارون النقاش في لبنان. وكانت عروضه بالمقابل (دفع ثمن التذكرة)، إلا أن الذين كانوا يدفعون في البداية هم الفقراء والطبقة المتوسطة أما الأعيان وأصحاب النفوذ فكانوا لا يدفعون شيئا بل يسببون أحيانا في تعكير الجو وإثارة الشغب والفتنة داخل الصالة. وبعد انبهار الناس بمسرح القباني بدأ أصحاب الكراكيز ورجال الدين (أبو أحمد وسعيد الغبرا) يعارضون مسرح أبي خليل القباني لأنه يتناقض مع مصالحهم الشخصية ومآربهم الخاصة ولاسيما أن كاراكوز أبي أحمد لم يعد يثير انتباه الناس وبدأت

أرزاقه تقل وكذلك حلقة الشيخ الغبرا تقل وأوقافه تنقص.لذلك، سلطا كل غضبهما على القباني ومسرحه الجديد، إذ اعتبراه بدعة وكفرا وضلالا ابتدعه الأجانب وماخورا ينتشر فيه الفسق والعصيان وتكثر فيه الرذيلة وسوء المروءة، خاصة أن مسرح القباني كان مسرحا شاملا فيه الحكايات القصصية والغناء والرقص والشعر والطرب وكل الفنون الجميلة الساحرة التي تبهر العيون والآذان.

" **أبو أحمد**: ما يفعله القباني وزبانيته، العمى لا تجد اليوم على ألسنة الناس إلا حديثه أينما ذهبت يرددون لك الأعاجيب عن حفلته وبراعته، وهذا الفن الذي ابتدعه.

أنور:أمس حضر الوالي حفلته وكان شديد الرضى.

أبو أحمد:أي نعم... واليوم استأجر ابن القباني كازينو الطليان، ليقدم عليه مساخره... ولكن لاعتب عليه، إذا كان حضرة الوالي بكل هيبته ومكانته يأتي فيبارك هذه الشعوذة ويحض عليها.

أنور: ما يفعله ابن القباني ليس شعوذة، فهو يتدرب ورفاقه على فن يتقدم كل الفنون.

أبو أحمد: أأنت تقول ذلك يا أنور أفندي..!وماهو هذا الفن الراقي؟ كم صوتا يستطيع أبو خليل القباني أن ينطق؟ وكم شخصا يستطيع أن يحرك؟ وكم بابة أو فصلا يستطيع أن يؤلف؟ الفن ليس لعبة أولاد.

أنور: كراكوز شيء والمرسح شيء آخر.ومن المهم أن يظهر في الشام جوق للتمثيل... وأن يقام مرسح لتقديم الروايات.

عبد الرحيم: أتخشى أن يسرق ابن القباني الزبائن؟

أبو أحمد: أنا أخشاه!خيمة الكراكوز ليست بنت الأمس.. إنها أقدم من أجداد أجدادنا وقد كانت دائما الفن الذي لا يضاهى... لكن ما يقلقني هو أن يقام مكان علني للمسخرة ولا أسمع من يعترض.

أنور: لا تغلط يا أبو أحمد... هذه ليست مسخرة ولا شعوذة..في البلاد المتمدنة يعتبرون المرسح أرقى الفنون وأعلاها شأنا والناس يعاملون أجواقه بما يليق من الاحترام

والتقدير...لهذا لا يجوز أن تظل الشام مقتصرة على خيمة الكاراكوز، ومحرومة من المراسح ومنافعها".[97]
وسيدفع أبو أحمد صديقه الشيخ سعيد الغبرا للوقوف في وجه أبي خليل القباني ومسرحه باسم الدين والفضيلة بعدما انتشرت في البلاد البدع والأمراض والأوبئة والمحن والجفاف والطاعون مما أثر على الناس سلبا. ولكن كان يلاحظ أن الولاة الأتراك كانوا يقفون بجانب القباني ويشجعونه على فنه الجديد ويعتبرون ذلك مظهرا من مظاهر الرقي والتقدم والتنوير؛ مما دفع القباني إلى بيع أملاكه لبناء مسرح كبير في وسط دمشق يقدم فيه عروضه التاريخية والغرامية لتوعية الناس وتهذيبهم ونشر الأخلاق ونقد ذواتهم.
لكن الغبرا سيعكر عليه أجواء مسرحه وسيتهمه بالكفر لانسياقه وراء البدع الضالة:
"**القباني**: خير... ما الخبر؟
الشيخ سعيد: أأنت أدرى مني بالخبر... تترك ذكر الله في حلقات الجوامع لتقيم حفلات ماجنة تنافي الأخلاق والآداب وتعاليم الدين.
القباني:أستغفر الله...لا يا شيخ...ربما أثرت فيك نميمة جاهل...لكن لو رأيت بنفسك ما نقدم في المرسح لما قلت ما تقول.
الشيخ سعيد: لعلك تريدني شاهدا للمباذل وشريكا فيها!
القباني: حاشا... لسنا من أهل المباذل والمجون... ما نقدمه يا شيخ روايات فيها حكم بالغة ترغب في اكتساب الفضيلة، وتقدم للمتفرج مواعظ حميدة.. كل هذا في جو من الأنس اللطيف والسرور البريء.
الشيخ سعيد: متى كان الفجور يرغب في اكتساب الفضيلة! هل تجهل أن التشخيص كالتصوير، كلاهما حرام في الدين؟

---

[97]- سعد الله ونوس: **سهرة مع أبي خليل القباني**، بيروت، لبنان، ط٢، ١٩٧٧، ص: ٥٢-٥٣؛

القباني: على قد علمي ودرسي لا أعرف أن في الدين ما يحرم التشخيص، ربما لم تعرف البلاد الإسلامية هذا الفن قبل اليوم، لكن ذلك لا يبرر أن نبقى محرومين من فوائده.
الشيخ سعيد: لم يعرفه المسلمون، لا لجهل، وإنما لأنهم أنفوه واعتبروه مخالفة للدين...إن هو إلا بدعة، وكل بدعة حرام.
محمود: ليت شيخنا لا يتعجل الحكم.
القباني: يا شيخ.. هناك أمور كثيرة لم يكن يعرفها أسلافنا، استحدثها تقدم الحياة، فصارت منفعة للعباد...فهل يجوز أن نعتبرها محرمات...ونضيع ثمارها؟
الشيخ سعيد: التقدم الصحيح هو أن نستعيد فضائل الأسلاف وقوة إيمانهم بدينهم.
القباني: والله تلك غاية تأتي بالنسبة لنا في المحل الأول، فما نريد إلا استثارة الحمية في الصدور واستعادة فضل الأسلاف وصراطهم القويم، وفي البلاد الأخرى يجعلون للمراسح أهمية كبرى، فينفقون عليها الأموال الطائلة، ويشيدون لها المباني الفاخرة لعلمهم بأنها ترفع الهمم، وتدفع إلى ما ينفعهم كأفراد وأمم.
الشيخ سعيد: بعد قليل ستجعل المرسح كرواق العلم في الجامع، قد تكون هذه البدعة موجودة في البلاد الأورباوية، ولكن أتريد أن نتشبه بالكفار... من تشبه بقوم فهو منهم... لم يبق إلا أن نأخذ ديننا عن الإفرنج.
القباني: أستغفر الله.. لا يصح أن تتهمنا بالكفر... المرسح ليس بدعة أو كفرا، بل هو وسيلة طيبة لتهذيب الأخلاق... ومعرفة طرق السياسة... في الظاهر يترجم الأحوال والسير وفي الباطن يقدم المواعظ والعبر".[٩٨]
ومع إصرار القباني على مواصلة فعله التنويري عن طريق المسرح وتشجيع الولاة له، دفع الإقطاعيون وأبو أحمد سعيد **الغبرا** للجوء إلى السلطان عبد الحميد الثاني الذي قمع كل الحريات وعطل الدستور الإصلاحي قصد التشكي مما فعله

---

[٩٨]- سعد الله ونوس: نفسه، صص: ٥٨-٦٠؛

مسرح القباني من نشر للرذيلة وانتشار البدع الضالة في نفس الوقت الذي كان الأحرار السوريون قد بدأوا في المطالبة بالاستقلال وتأسيس المدارس للتنوير وتوزيع المناشير التي تدعو الشاميين للانفصال عن الدولة العثمانية المستبدة والمريضة والضعيفة على جميع المستويات. فنشرت الدولة العثمانية في عهد سلطانها المستبد جواسيس في الولايات العربية ولاسيما سورية لتعقب المواطنين والإصلاحيين. وهكذا، سيتم القبض على أنور وعبد الرحيم وسينقلان إلى الآستانة قصد التطهير والتعذيب. وفي نهاية الأمر، سيعود الشيخ الغبرا بعد قضاء مصالحه ومآرب أصدقائه من رجال الدين ورجال الإقطاع إلى دمشق مصطحبا قرار هدم مسرح القباني وإحراقه وتتبع صاحبه باللعنات وأدعية الرجم والسب والقذف. وبذلك، انتهت حياة المسرح التنويرية في سورية لينتقل القباني بمسرحه إلى مصر حيث وجد حرية كبيرة لإبداعه الجديد والتقرب من الوطنيين الأحرار الهاربين من بطش الحكومة العثمانية وغطرسة السلطان المستبد.

من خلال هذا التلخيص لمضمون المسرحية، نستشف أن سعد الله ونوس يحاكم المسرح المعاصر على ضوء التجربة القبانية لوجود عدة أوجه تشابه بين الفترة النهضوية والفترة المعاصرة، وخاصة وجود الاستبداد والحكم الديكتاتوري والفساد السياسي ووجود الطغمة العسكرية على دواليب الحكم ناهيك عن محاصرة كل الفنون التنويرية التي تستهدف تحرير العقول العربية من الاستلاب والتغريب والتهريج و على رأسها فن المسرح الذي يحارب في كل البلاد العربية عندما يكون مسرحا تحريضيا يلتحم بالشعب والطبقات الفقيرة ويسعى إلى محاربة الجهل ويدعو إلى التغيير.لذلك نجد الكاتب سعد الله ونوس يدعو إلى مسرح التسييس على مستوى المضمون ؛ لأنه يحمل أطروحة التغيير وتوعية الجماهير الشعبية وتثقيفها والتواصل معها احتفاليا قصد اتخاذ قرارات انتقادية وبناءة لإخراج المجتمع من خموله وسكونه وتخلفه وفساده نحو التقدم والازدهار على غرار المسرح الملحمي

عند بريخت.إن مسرح التسييس عند سعد الله ونوس هو" الذي يحمل مضمونا سياسيا تقدميا.ومن نافل القول: إن الطبقات الفعلية التي تحتاج إلى التسييس هي الطبقات الشعبية لأن الطبقة الحاكمة مسيسة، سواء كانت الحاكمة بمعنى السيطرة على أدوات الإنتاج الاقتصادي في البلد. إن الطبقات التي يتوجه إليها مسرح التسييس هي الطبقات الشعبية التي تتواطأ عليها القوى الحاكمة كي تظل جاهلة وغير مسيسة. الطبقات التي يؤمل أن تكون ذات يوم بطلة الثورة والتغيير. من هنا كان التسييس محاولة لإضفاء خيار تقدمي على المسرح السياسي.[٩٩]

ويضيف الكاتب بعد أن تحدث عن الجانب المضموني في مسرح التسييس:"أما الزاوية الثانية في مفهوم التسييس فهي تلك التي تهتم بالجانب الجمالي. إن مسرحا يريد أن يكون سياسيا تقدميا يتجه إلى جمهور محدد في هذا المجتمع، جمهور نحن نعلم سلفا أن وعيه مستلب، وأن ذائقته مخربة، وأن وسائله التعبيرية تزيف، وأن ثقافته الشعبية تسلب ويعاد توظيفها في أعمال سلطوية تعيد إنتاج الاستلاب والتخلف. إن هذا المسرح الذي يواجه مثل هذا الجمهور لابد له من البحث عن أشكال اتصال جديدة ومبتكرة لا يوفرها دائما التراث الموجود في المسرح العالمي أو العربي، حتى ولو كان هذا المسرح يحمل مضمونا سياسيا تقدميا".[١٠٠]

وهناك بعض التجليات لمسرحه التسيسي في هذا النص نظرا لأن التجربة المسرحية القبانية هي فعل تنويري تغييري ريادي تقدمي يساهم في خلق الوعي ومحاربة الاستلاب الذي ينشره رجال الدين والإقطاع وأتباع وأعوان الحكومة العثمانية. وهذا المضمون السياسي يفرغ في قالب المسرح

---

[٩٩]- سعد الله ونوس: **بيانات لمسرح عربي جديد**، ص: ١٠٨-١٠٩؛

[١٠٠]- نفسه، ص: ١٠٩؛

الذي يرفضه رجال الدين والسلطة الحاكمة لأنه أداة للتوعية السياسية والتأطير المجتمعي:
" **متفرج**: العمى ستخرب هذه الجارية دولة بني العباس!
متفرج ٢: خربت وخلاص.
متفرج٣: أما ملك!يترك شؤون الدولة ومشاكلها كرمال زانية.
متفرج ٤: عيب يا ناس... هارون الرشيد كان خليفة للمسلمين.
متفرج٣: أي لا تواخذونا.
محمد فتح الله: ويمسخرون خلفاء المسلمين... والله إنها لكبيرة يا ابن القباني."[١٠١]
يلاحظ تصارع الأطروحات والإيديولوجيات في هذا المقطع، فهناك من ينتقد أوضاع الفساد السياسي ويسخر من السلطة الحاكمة التي لا تبالي بمصالح الرعية وهناك من يدافع عنها من رجال الدين والرجعية العربية ذات المصالح والنفوذ والجاه، وترى في بقاء الاستعمار ووجود الإمبراطورية العثمانية عاملا حفاظ على ممتلكاتها وثرواتها. ويظهر التسيس كذلك في مقطع آخر:
"**عبد الرحيم**: الحياة تنقلب وتضطرب، ونحن كالغرقى في بحر هائج.
أنور: نغرق لأننا لا نتعلم السباحة، حان الوقت كي نرى مصالحنا، ونعرف كيف ننقذ البلاد العربية من فساد الدولة العثمانية والأخطار الأخرى التي تهددها....
أنور: العقول تتنور تدريجيا، وما هو قائم لم يعد مقبولا... الدولة العلية تنحط، وتخلفها عن الأمم الأخرى يزيد... فكيف نرضى بالبقاء على ما نحن فيه! أتعرف ماذا يسمي الأجانب دولتنا؟ يسمونها الرجل المريض، وهم محقون في هذا الوصف.
عبد الرحيم: وما النتيجة إذا كنا لا نملك من أمرنا شيئا...

---

[١٠١]- نفسه، ص: ٣٢؛

أنور: أساس الانحطاط هو أنهم لا يسمحون لنا بتقرير مصيرنا... يفصلون لنا ما يريدون من الثياب، فنلبسها، ولكن بعد أن بدأ الناس يبصرون لم يعد ذلك مقبولا، لنا حقوق يجب أن نطالب بها. إلام ستظل الولايات العربية إقطاعات يعيش أهلها في الذل والفقر، بينما تمتص الآستانة خير ما فيها. ألم يحن الوقت للمطالبة بحقوقنا كعرب فنسعى إلى استقلالنا وإدارة شؤوننا كما فعلت ولايات كثيرة....".[١٠٢]

ويتمثل **الصراع الدرامي** في هذه المسرحية في صراع أبي خليل القباني الذي يدافع عن مسرحه التنويري ضد القوى الرجعية التي تتمثل في رجال الدين والطرقيين ورجال الإقطاع والسلطة الحاكمة، لأن هذا المسرح يقض مضاجعهم ويهدد مصالحهم ويقوم بفعل التوعية والتسييس والتغيير وتعليم الجماهير الشعبية. وهذا لن يقبله كل "متسلطن" مستبد وكل رجعي متخلف. بينما الطبقة المثقفة التي يمثلها كل من أنور وعبد الرحيم أي البورجوازية الصغيرة و المتوسطة تنحاز إلى القباني وترى في تجربته مفتاحا توعويا للإصلاح والتغيير ودربا للاستقلال والانفصال عن الدولة العثمانية. وبالتالي، نرى أن طبقة رجال الدين دائما تعرقل مسيرة البناء والتقدم والتحول الاجتماعي وتمنع ذلك باسم الدين والفضيلة واتباع ماكان عليه أسلافنا. أما الصراع الدرامي في القصة الغرامية فهو صراع غانم بن أيوب وقوت القلوب اللذين يحبان بعضيهما البعض ضد غطرسة هارون الرشيد، أي أن الصراع كان بين الحب العفيف وعنف السلطة.وإذا كانت نهاية القصة الغرامية سعيدة، فإن نهاية قصة القباني مع رجال الدين كانت حزينة ومأساوية.

وإذا انتقلنا إلى **شخوص المسرحية** وجدنا شخصيات فنية خيالية مثل: قوت القلوب وغانم بن أيوب وجليلة وجميلة... وشخصيات واقعية / تاريخية كسعيد الغبرا وأبي خليل القباني وعبد الحميد الثاني وهارون الرشيد وزبيدة...وشخصيات

---

[١٠٢]- نفسه، ص: ٧٩-٨٠؛

سينوغرافية تقوم بدور التمثيل أو المحافظة أو الإخراج أو السرد كالمنادي وبائع التذاكر والمتفرجين والممثلات. وتبقى هذه الشخوص رموزا تاريخية ليس إلا، إذ ترمز الشخصيات الدينية إلى القوى الرجعية المعارضة للتقدم وتحقيق النهضة الشاملة في المجتمع، بينما يرمز القباني إلى الفئة المتنورة من المجتمع التي تحمل مشعل التغيير والتوعية الجماهيرية عن طريق فعل التسييس والتهذيب، أما أنور وعبد الرحيم فهما يمثلان الطبقة البورجوازية المتنورة التي تشارك في فعل التغيير وتحرير البلاد من الاستلاب والتغريب الإيديولوجي.

و**سينوغرافيا**، اختار الكاتب سعد الله ونوس **فضاءات** متنوعة لنصه المسرحي وتتمثل في **فضاء العرض** أو الخشبة التي تقدم في صالة خاصة لتلقي الفرجة وهو فضاء الركح المعاصر الذي قسمه ونوس طبقا لمبدإ صراع المساحات إلى ثلاث زوايا: زاوية أمامية وزاوية يسارية وزاوية في العمق. أما خلفية الركح، فزينت بستار أوجدارية كلاسيكية رسمت عليها دمشق التاريخ إبان عصر النهضة أو فترة القباني قصد تشخيص الأحداث كما هي موثقة تاريخيا. وفوق هذه الخشبة يتم تبئير الشخصيات والتركيز عليها ضوئيا من خلال جدلية المواقع والمساحات المتصارعة. وهناك فضاء بغداد بقصورها وقبورها وسجونها التي تجسد القصة التراثية: هارون الرشيد وغانم بن أيوب وقوت القلوب.وهناك فضاء نهضوي يتمثل في مرسح القباني بديكوره وأجوائه الفطرية وصالة جمهوره المتعطش إلى الفرجة الدرامية.إذًا،هناك أنواع ثلاثة من الفضاءات في المسرحية:

١- **فضاء سينوغرافي معاصر** مرتبط بالعرض الونوسي؛

٢- **فضاء تراثي تاريخي** يصور التجربة الغرامية بين غانم وقوت القلوب؛

٣- **فضاء مسرحي نهضوي** مرتبط بتجربة القباني بخصائصها الدراميةالفطرية.

ومن حيث **الزمنية الدرامية**، فنجد تداخلا في الأزمنة: زمن العرض المعاصر وهو زمن الفرجة التي قدمها سعد الله

ونوس أو زمن العرض، والزمن التراثي الذي يمتد في الماضي الوسيط والزمن النهضوي الحديث وهو زمن التجربة المسرحية القبانية. وهذا التداخل الفضائي والزماني يجعل هذا النص فعلا مسرحيا حداثيا؛ لأن الكاتب كسر الوحدات الثلاث التي تشكل انزياحا واضحا عن القالب الأرسطي والمسرح الكلاسيكي فضلا عن تداخل المستويات التركيبية للمسرحية وتداخل العقدتين: التاريخية والغرامية وتكسير السرد الحكائي والتمسرح الدرامي باستراحات تغريبية وإدماج المسرح داخل المسرح وتوظيف تقنية مسرح السامر ومسرح المقهى وتوظيف الحكواتي والركون إلى الاحتفالية التي تتمثل في استغلال التراث ومحاورته واستعمال أشكال الفرجة الشعبية وتوظيف الإيهام المسرحي وتكسير الجدار الرابع واللجوء إلى تقنية التغريب البريختي وجعل المسرح أداة للتغيير الجماهيري من خلال التعليقات وردود الجماهير على العرض المسرحي المقدم لهم والمشاركة في بنائه ارتجالا وتقييما وتشجيعا.

وتتجلى احتفالية المسرحية في تنويع اللغات: الرقص والغناء والشعر والتمسرح الدرامي والحكي الذي يقدمه المنادي في البرولوج أو الاستهلال وتنويع مستويات التلفظ والتواصل: العربية الفصحى التراثية والعربية المعاصرة واللهجة الشامية الدمشقية واللغة التركية واللغة الدينية...ويمتاز الحوار بالتوتر والتواصل الدرامي وتأزيم المواقف وكشف الأفكار والآراء وتقديم الشخصيات وتبيان سلوكياتها ونفسياتها وأطروحاتها الإيديولوجية. أي أن الحوار هو الذي يطور الصراع الدرامي ويساهم في خلق التشويق وتمديد الحكاية. كما أن الإرشادات المسرحية في النص غنية وهي إرشادات موجهة للقارىء المتلقي والممثل والمخرج وقد وضعت بين قوسين أو كتبت بخط بارز لتضيء النص وتبين الجوانب السينوغرافية للنص وطريقة التمسرح والعرض الإخراجي. وهذا إن دل على شيء فإنما يدل على أن صاحب المسرحية ليس مؤلفا ولا مخرجا فقط، بل هو مخرج مؤلف. ويظهر ذلك جليا من خلال

تقسيم الخشبة الركحية إلى مساحات متقابلة ومتداخلة و استغلال التبئير الضوئي وتركيزه على الشخصيات وتشغيل الديكور وتقديم الممثلين وتكسير الإيهام المسرحي وخلق التواصل بين الممثلين والجمهور وتركيب اللوحات والمستويات المسرحية وتنويع الأزياء وتكسير قوالب المسرح التقليدي قصد خلق فرجة متميزة أصيلة. ولكن هذا التجريب الشكلي كان في خدمة المضمون كما يقول سعد الله ونوس: "وفي رأيي أن أبا خليل القباني هو أيضا ملمح من ملامح الإنسان العربي. وكما لاحظت، لم تكن المشكلة في أي لحظة من اللحظات هي مشكلة البحث عن الأصالة عبر بعض التجديدات الشكلية. إنما هناك هاجس البحث في المجتمع عن مشكلات هذا المجتمع وإشكالياته، عن قضاياه، عن النماذج التي تتحكم في سيرورته وفي حركته. ومن هذه الأمثلة يمكنني القول بأنني حاولت تجربة بناء مسرح عربي عبر طرح إشكالية المجتمع العربي، وليس عبر طرح إشكالية الشكل، أو عبر استعارة الحكواتي، أو عبر خلق احتفال مسرحي تشارك فيه الصالة والخشبة. وحتى هذه المحاولة- الصالة والخشبة- أملتها علي كما قلت آنفا رؤية فكرية محددة. كنت أتصور أن الناس في بلدنا عندما تتاح لهم الفرصة للتعبير عن أنفسهم، للتعلم على القول، وعلى التصويت، سيملكون تدريجيا الجرأة على إعلان الحقيقة، ومن ثم القوة الداخلية للإمساك بقدرهم."[١٠٣]

وهناك من اعتبر المسرح عند ونوس مسرحا تجريبيا كمحمد الكغاط الذي يحصر أهم مكونات التجريب في العناصر التالية:

١- استلهام التراث الشعبي بسائر مستوياته النصية والتشخيصية والرمزية.
٢- إحياء فترة من المسرح العربي تفاعلت مع الجمهور وحاولت الاستجابة لذوقه.

[١٠٣]- سعد الله ونوس: **بيانات لمسرح عربي جديد**، ص:١٢٥؛

٣- تطويع القاعة الإيطالية للعرض التجريبي
٤- مسرحة عناصر الفرجة التراثية.
٥- تهييء الجو المسرحي الاجتماعي قبل بداية العرض.
٦- الاستفادة من تقاليد التراث المسرحي العالمي باعتباره ظاهرة إنسانية أمام الخشبة والقاعة.
٧- فسح مجال الارتجال أمام الخشبة والقاعة.
٨- تقريب المسرح إلى الجمهور، وترسيخ تقاليده بين طبقاته من خلال الفرجة.
٩- الاعتماد على نصوص القباني وعلى بعض المراجع التي أرخت لتجربته المسرحية.
١٠- التركيز على الفضاءات السينوغرافية التي تتصل بالتراث المعماري الذي ألفه الجمهور.
١١- تداخل الأمكنة والأزمنة والأحداث، والسرد والتشخيص، والشخصيات والجمهور فيما بينها تارة، وتداخلها بزمن العرض تارة أخرى.
١٢- خلق جو التمسرح من بداية العرض إلى نهايته".[١٠٤]

ونخلص مما سبق ذكره، أن سعد الله ونوس سيبقى رائدا من كبار رواد المسرح العربي لما قدمه من إضافات جديدة للمسرح سواء على مستوى التنظير(بيانات لمسرح عربي جديد تقوم على الدعوة إلى المسرح التجريبي ومسرح التسييس) أم على مستوى المضمون(قراءة التراث بمنظار انتقادي معاصر قصد التواصل مع الجماهير الشعبية لتغييرها وتنويرها) أم على المستوى الفني والسينوغرافي(الاستفادة من المسرح الاحتفالي والمسرح البريختي ودعوات تأصيل المسرح العربي والاستفادة من المسرح العالمي بكل مدارسه وتياراته ونظرياته الدرامية والإخراجية).

---

[١٠٤]- د. محمد الكغاط: **المسرح وفضاءاته**، دار البوكيلي، القنيطرة، ط١، ١٩٩٦، ص:٢٢٢.

الفهـــــرســـــــة: